Лосевская комиссия Научного совета
«История мировой культуры» РАН

Античная комиссия Научного совета
«История мировой культуры» РАН

Культурно-просветительское общество
«Лосевские беседы»

Библиотека истории русской философии
и культуры «Дом А.Ф. Лосева»

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ И КУЛЬТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: традиции, трактовки, трансформации

К 190-летию со дня рождения
и к 130-летию со дня смерти
Ф.М. Достоевского

ВОДОЛЕЙ
МОСКВА
2012

УДК 141.4
ББК 87.3(2)
Д70

XIII «Лосевские чтения»

Редакционная коллегия

Роберт Берд *(США)*, Александр Доброхотов *(Россия)*,
Эверт Ван дер Звеерде *(Нидерланды)*, Эдит Клюс *(США)*,
Владимир Марченков *(США)*, Леонид Столович *(Эстония)*
Аза Тахо-Годи *(отв. ред., Россия)*,
Елена Тахо-Годи *(отв. ред., сост., Россия)*

Утвержден к печати Научным советом
«История мировой культуры» РАН 1 февраля 2012 г.

В оформлении использованы работы *М. Добужинского*
и карикатура *А. Лебедева*

ISBN 978–5–91763–128–8

© Авторы статей, 2012
© Издательство «Водолей», оформление, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя *9*

I

Роберт Бёрд 15
(*США, Чикагский университет*).
Физиономия Достоевского

Мариза Денн 24
(*Франция, Университет Мишеля Монтеня – Бордо-3*).
Об использовании картины Г. Гольбейна в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» и о различиях между Россией и Западом

Исупов К.Г. 34
(*Россия, Санкт-Петербург, РГПУ им. А.И. Герцена*).
Метафизический город

Марченко О.В. 45
(*Россия, Москва, РГГУ*).
Ф.М. Достоевский и тема «культурной сложности» Серебряного века

II

Сараскина Л.И. 61
(*Россия, Москва, Институт искусствознания*).
«Кто сей красавец?» (Ф.М. Достоевский и А.Л. Блок: к проблеме демонизма)

Касаткина Т.А. 76
(*Россия, Москва, ИМЛИ РАН*).
Выстрел в Христа у Ф.М. Достоевского и А. Блока: как возрождается надежда

Приходько И.С. 83
(*Россия, Москва, ИМЛИ РАН*).
«Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет…»: А. Блок и Ф.М. Достоевский. *Комментаторская реплика к стихотворению А. Блока «Вот Он – Христос…» 10 октября 1905 г.*

Сергеева-Клятис А.Ю., Лекманов О.А. 89
(*Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова*).
«Тут бывал Достоевский» (о блоковском слое в поэме Пастернака «Девятьсот пятый год»)

Магнус Юнггрен 93
(*Швеция, Гётеборгский университет*).
«Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского и «Петербург» Андрея Белого

Богданова О.А. 101
(*Россия, Москва, ИМЛИ РАН*).
Концепт «земля» в творческом сознании Ф.М. Достоевского и культурных деятелей Серебряного века (Д.С. Мережковского, А.А. Блока, Вяч. Иванова, Федора Сологуба, Андрея Белого, Г.И. Чулкова)

Полонский А.В. 111
(*Россия, Белгород, НИУ «Белгородский государственный университет»*).
«Дневник писателя» Ф.М. Достоевского: Взгляд из Серебряного века

Артамошкина Л.Е. 119
(*Россия, Санкт-Петербург, СПбГУ*).
От Раскольникова к Заратустре: Истоки формирования ницшеанца в культуре Серебряного века

Анджей Дудек 132
(*Польша, Краков, Ягеллонский университет*).
Герои Ф.М. Достоевского в интерпретациях Вяч. Иванова и Д.С. Мережковского

Андрущенко Е.А. 147
(*Украина, Харьков, Харьковский национальный педагогический университет им. Г.С. Сковороды*).
Ф.М. Достоевский в публицистике Д.С. Мережковского

Розанна Казари 157
(*Италия, Бергамский университет*).
«Символы красоты» у Ф.М. Достоевского и И. Анненского

Наталья Гамалова 165
(*Франция, Университет Жана Мулена – Лион-3*).
Ф.М. Достоевский – субъект и объект критики И. Анненского

Доброхотов А.Л. 181
(*Россия, Москва, НИУ «Высшая школа экономики»*).
Демонология Вяч. Иванова в книге «Достоевский»

Титаренко С.Д. 194
(*Россия, Санкт-Петербург, СПбГУ*).
Мифокритика Вяч. Иванова как метаязык описания творчества Ф.М. Достоевского

Визгин В.П. 207
(*Россия, Москва, ИФ РАН*).
Резонансное движение культуры: Достоевский – Вяч. Иванов – Марсель

Уго Перси 223
(*Италия, Бергамский университет*).
Русская пресса о «Братьях Карамазовых» МХАТа: М. Волошин и другие

Эдельштейн М.Ю. 232
(*Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова*).
Неизвестная статья П.П. Перцова о Ф.М. Достоевском

П.П. Перцов 240
По поводу «Идиота» на сцене.
Подготовка текста и примечания М.Ю. Эдельштейна

Резниченко А.И. 249
(*Россия, Москва, РГГУ*).
«Жизнь и творчество Ф.М. Достоевского» А.С. Глинки-Волжского: из истории одного «несбывшегося события»

Московская Д.С. 267
(*Россия, Москва, ИМЛИ РАН*).
Петербург Ф.М. Достоевского в литературно-критическом пространстве Серебряного века как источник литературоведческого урбанизма Н.П. Анциферова

Михайлова М.В. 278
(*Россия, Москва, МГУ им. М.В.Ломоносова*).
«Бесы» Ф.М. Достоевского в художественном освоении и теоретическом осмыслении Г.И. Чулкова

Кибальник С.А. 293
(*Россия, Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН*).
«Заупокойная» по «Серебряному веку» (Интертекст Ф.М. Достоевского в романе С.С. Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова»)

Омри Ронен 304
(*США, Мичиганский университет*).
Тезисы против Ф.М. Достоевского в словесности русского модернизма

Димитрий Сегал 314
(*Израиль, Иерусалимский университет*).
К. Вагинов и Ф.М. Достоевский: к постановке проблемы

Ранчин А.М. 357
(*Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова*).
Свидригайлов, Ставрогин и поэтика извращения в «Распаде атома» Георгия Иванова

Стефано Гардзонио 367
(*Италия, Пизанский университет*).
Ф.М. Достоевский в восприятии Ф.Т. Маринетти

III

Полонский В.В. 377
(*Россия, Москва, ИМЛИ РАН*).
Ф.М. Достоевский как сквозной герой дискуссий в Петербургском Религиозно-философском обществе 1907–1917 годов

Гачева А.Г. 388
(*Россия, Москва, ИМЛИ РАН*).
Оправдание истории: Ф.М. Достоевский и русская религиозно-философская мысль начала XX века

Иванова Е.В. 408
(*Россия, Москва, ИМЛИ РАН*).
К. Леонтьев как пророк религиозных исканий Серебряного века

Жорж Нива 416
(*Франция; Швейцария, Женевский университет*).
Диптих Толстой / Достоевский как создание «нового Сократа»

Кантор В.К. 424
(*Россия, Москва, НИУ «Высшая школа экономики»*).
Ф.М. Достоевский, Вл. Соловьев, Августин

Оливер Смит 436
(*Великобритания, Университет Сант Андрюс*).
Прозрачность личности: Ф.М. Достоевский в творчестве русских персоналистов

протоиерей Владимир Иванов 445
(*Германия, Берлин*).
Метафизика Ф.М. Достоевского в интерпретации Николая Бердяева

Лилианна Киейзик 456
(*Польша, Зеленогурский университет*).
Сергей Булгаков о Ф.М. Достоевском

Баршт К.А. 467
(*Россия, Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН*).
Концепция субстанционально-онтологического «единосущия» в творческом наследии Ф.М. Достоевского и трудах Н.О. Лосского

Едошина И.А. 478
(*Россия, Кострома, Костромской государственный университет*).
«Мистические узлы» Серебряного века («“Легенда о Великом инквизиторе” Ф.М. Достоевского» В.В. Розанова)

Орлицкий Ю.Б. 493
(*Россия, Москва, РГГУ*).
«Текучие фразы»: Еще раз к генеалогии формы «Опавших листьев», «Уединенного» и т.д. (В.В. Розанов и Ф.М. Достоевский)

Котельников В.А. 506
(*Россия, Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН*).
Ф.М. Достоевский в модернистском богословии М.М. Тареева

Прибыткова Е.А. 517
(*Россия, Москва, Московская финансово-промышленная академия*).
Ф.М. Достоевский как родоначальник религиозно-нравственной традиции в русской философии права

Козырев А.П. 530
(*Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова*).
«Единосущие» о.Павла Флоренского и интерпретация «Двойника» Ф.М. Достоевского Д.И. Чижевским

Паршин А.Н. 540
(*Россия, Москва , Математический институт им. В. А. Стеклова).*
«Богородица – мать сыра земля...» (об одном образе Ф.М. Достоевского)

Тахо-Годи Елена 557
(*Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова*).
А.Ф. Лосев и Ф.М. Достоевский (лосевский доклад 1983 г. «О мифологии в литературе»)

А.Ф. Лосев 564
О мифологии в литературе (Доклад 15 февраля 1983 г. в Доме литераторов).
Публикация А.А. Тахо-Годи, вступ. ст., подготовка текста и примечания Е.А. Тахо-Годи

Есаулов И.А. 571
(*Россия, Москва, Российский православный университет*).
Что не сказано М. Бахтиным о Ф.М. Достоевском, но сказано Серебряным веком?

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Настоящий сборник продолжает серию изданий «Лосевские чтения»[1]. В него вошли материалы XIII «Лосевских чтений» – Международной научной конференции «Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации», в которой принимали участие известные филологи, философы и культурологи из различных регионов России (Москва, Санкт-Петербург, Белгород, Кострома), из ближнего (Украина) и из-за дальнего зарубежья – из Великобритании, Германии, Израиля, Италии, Польши, США, Франции, Швеции[2].

Конференция была организована Культурно-просветительским обществом «Лосевские беседы», Античной и Лосевской комиссиями Научного совета «История мировой культуры» РАН, Библиотекой истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева», Управлением культуры ЦАО г. Москвы при участии Université Michel de Montaigne Bordeaux–3 – Университета Мишеля Монтеня – Бордо-3, музея «Мемориальная квартира Андрея Белого» (ГЛМ А.С.Пушкина) и музея Серебряного века (ГЛМ). В рамках культурной программы для участников конференции были организованы экскурсии по мемориальной экспозиции, посвященной А.Ф. Лосеву в стенах Библиотеки истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева», в музей Серебряного века и в Мемориальную квартиру Андрея Белого.

Конференция проходила в Библиотеке истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева» 18–20 октября 2010 г. и была приурочена к грядущим в 2011 году юбилейным датам: к 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф.М.Достоевского. Вместе с тем организаторами конференции учитывались и два других культурных события – «2010 – Год Франции в России и России во Франции» и «2011 – Год России в Италии и Год Италии в России», что предопределило появление в программе конференции (а вместе с тем и в настоящем сборнике) не только участие литературоведов из Франции и Италии, но и соответствующую проблематику – восприятие творчества Достоевского во французской и итальянской культурах. В связи с этим в программе конференции было предусмотрено проведение круглого стола «Достоевский и мысль Франции». В работе круглого стола приняли участие

ведущий научный сотрудник Института философии РАН Виктор Визгин, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского профессор Константин Зенкин, профессор Университета Мишеля Монтеня – Бордо-3 Мариза Денн, сотрудница Университет Жана Мулена – Лион-3 Наталья Гамалова, известный французский славист, профессор Женевского университета Жорж Нива поделившийся воспоминаниями о своем первом знакомстве с романами Достоевского.

При этом в рамках круглого стола «Достоевский и мысль Франции» прошли презентации изданий, напрямую связанных с именами Достоевского и А.Ф. Лосева. Генеральный директор издательства «Русскій міръ» В.Е. Волков и вице-президент Международного общества Ф.М. Достоевского проф. В.Н. Захаров представили двухтомник «Евангелие Достоевского». Профессор Мариза Денн познакомила участников конференции с вышедшим в серии «Slavica Occitania»(2010, № 31) сборником «L'Œuvre d'Alekseï Losev dans le contexte de la culture européenne» («Творчество Алексея Лосева в контексте европейской культуры»), который был подготовлен ею как ответственным редактором по материалам проходившей в 2008 г. в Бордо конференции в честь А.Ф. Лосева и объединил исследователей творчества Лосева из разных стран – Франции и Германии, Швеции и Японии, Италии и Сербии, России.

Участники конференции почтили память известной славистки, профессора Университета Бергамо Нины Михайловны Каухчишвили, внесшей огромный вклад в дело популяризации русской культуры за рубежом. Доклад Нины Михайловны «Распятия М. Шагала и духовный мир Ф.М. Достоевского» должен был открывать XIII «Лосевские чтения». Нина Михайловна первая подала заявку на выступление, но это произошло за четыре дня до ее кончины.

Одним из знаковых событий конференции стало торжественное открытие бюста А.Ф. Лосева в холле Библиотеки истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева». На открытии выступили автор скульптурного портрета философа Артем Власов, ученица и наследница А.Ф. Лосева заслуженный профессор МГУ им. М.В. Ломоносова А.А. Тахо-Годи, директор Библиотеки В.В. Ильина и др.

* * *

В настоящем сборнике наследие Ф.М. Достоевского рассматривается в широком литературном, культурном и философском контексте. Предметом исследования становится «вчувствование» в наследие Достоевского русских философов – В. Розанова, Л. Шестова, Н. Бердяева, П. Флоренского, А. Лосева. Анализируется и то, как традиции Достоевского трансформируются в творчестве старших и младших символистов – Д.С. Мережковского, Вяч. Иванова, А. Блока, Андрея Белого, и то, как реализуется рецепция этих традиций в творчестве следующих литературных поколений, преодолевших символизм, например, в художественных системах Константина Вагинова или Георгия Иванова. Эпоха Серебряного века знала и «приятие» Достоевского, и «отталкивание» от него, категорическое отрицание писателями нового литературного поколения его художественного языка, метода, стиля. Понимание этого позволяет в целостности представить место Достоевского в культуре Серебряного века, его место и роль в «культурной сложности» эпохи.

Поднимаемая авторами сборника проблематика предопределила его структуру. Сборник включает три раздела. В первом рассматриваются общие аспекты творчества Достоевского[3]. Во втором – преимущественно литературная рецепция творчества писателя. В третьем – осмысление его наследия русской философской мыслью.

Елена Тахо-Годи

Примечания

[1] После смерти А.Ф. Лосева материалы посвященных ему конференций, проходивших под эгидой комиссий Научного совета, Культурно-просветительского общества «Лосевские беседы», а затем и Библиотеки «Дом А.Ф. Лосева», печатались под грифом серии и без него. Вышли такие издания: А.Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения / Отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Сост. Ю.Ф. Панасенко. М.: Наука, 1991; Философия. Филология. Культура: К столетию со дня рождения А.Ф. Лосева / Вопросы классической филологии. Вып. 11. Материалы международной научной конференции, проходившей под эгидой ЮНЕСКО 18–23 октября 1993 г. на филологическом факультете

МГУ им. М.В. Ломоносова / Отв. ред. А.А. Тахо-Годи. М.: Изд-во МГУ, 1996; Образ мира – структура и целое: Материалы международной научной конференции, проходившей под эгидой ЮНЕСКО 19–23 окт. 1998 г. на филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова / Отв. ред. А.А. Тахо-Годи. М.: Логос, 1999; Пушкин и мир античности. Материалы чтений в «Доме А.Ф. Лосева» / Отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. М.: Диалог-МГУ, 1999; Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / Отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. Сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2002; Владимир Соловьев и культура Серебряного века: К 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева / Отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. Сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2005; Сборник «Вехи» в контексте русской культуры / Отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. Сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2007; XII Лосевские чтения: Античность и русская культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи. Предварительные материалы / Отв. ред. Е.А. Тахо-Годи, М.Ю. Эдельштейн. М.: ФАИР, 2008; Античность и культура Серебряного века / Отв. ред. Е.А. Тахо-Годи, М.Ю. Эдельштейн. М.: Водолей, 2008 [препринт]; Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи / Отв. ред., сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010.

[2] Подробные обзоры конференции см.: *Шамшурин А.В.* XIII «Лосевские чтения» – Международная научная конференция «Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации» // Бюллетень Библиотеки «Дом А.Ф. Лосева». Вып. 13. М. 2011. С. 8–16; *Шамшурин А.В.* Международная научная конференция «Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века» // Известия РАН. Сер. литература и язык. 2011. Т. 70. № 6. С. 66–71. Ряд докладов был предварительно опубликован, в том числе в «Бюллетене Библиотеки "Дом А.Ф. Лосева"» (Вып. 13 и 14).

[3] В сборнике (если не оговорено специально автором статьи) сноски на тексты Достоевского даются в скобках с указанием арабскими цифрами тома и страницы по изданию: *Достоевский Ф.М.* Полн.собр.соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Если том включает в себя две книги, то в скобках через тире указывается номер тома и книги, а затем через запятую страница, например: (29–1, 117).

I

РОБЕРТ БЁРД

(США, Чикагский университет)

Физиономия Достоевского

Уже свыше ста шестидесяти лет читатели вглядываются в лицо Достоевского. Читая мемуарную литературу о Достоевском, трудно не заметить, как часто его современники находили необходимым делиться своими впечатлениями о его физическом облике, и как дорожат каждым портретом, каждой фотографией, каждым прижизненным и даже посмертным изображением писателя – не меньше, чем князь Мышкин дорожил фотографией Настасьи Филипповны. В лице Достоевского ищут ключ к его сокровенной мысли и к проекциям этой мысли в плоскости художественного слова. Однако в нем находят, чаще всего, лишь шифр тех неразрешимых загадок, которыми изобилуют его произведения. Отчасти, конечно, лицо Достоевского – зеркало для созданных им самим персонажей, но они отражаются в нем лишь тогда, когда они отворачиваются от нас или мы – от них. Задумываясь над физическим обликом самого Федора Михайловича Достоевского, попробуем разъяснить статус лица как фигуры молчания в его творческом мире: что лицо передает, а что оно таит?

Можно отметить, насколько неуловимым оказывается само лицо Достоевского для авторов памятников, а также и для графиков и иллюстраторов. Если взглянуть на изображения Достоевского на обложках американских изданий его произведений и посвященных ему биографий и научных исследований, то единственной постоянной чертой оказывается наличие бороды, неважно какой. Возможно, это лишь отражение западных штампов о Достоевском, восходящих отчасти к такому знаменательному читателю как виконт Э.М. Вогюэ, который писал, что у Достоевского

> лицо русского крестьянина, настоящего московского *мужика*: нос приплющен, маленькие глазки сверкают под высокими дугами бровей и горят огнем то мрачным, то нежным; высокий лоб, изрытый впадинами и

> выпуклостями, глубокие виски, словно выдолбленные ударам молотка; и все эти черты лица оттянуты, искажены, свалены к болезненному рту. Никогда я не видел на лице человека выражения такого накопленного страдания[1].

Можно усомниться, насколько Вогюэ тут руководствуется непосредственными впечатлениями. В какой-то мере этот образ Достоевского продиктован предвзятым взглядом, смотрящим на него через его сочинения. Лицо Достоевского растворяется в его действующих лицах, как Раскольников, Рогожин и, особенно, Федор Павлович Карамазов[2]. Здесь, как и во всех приведенных свидетельствах, в лице Достоевского ищут ключ, а находят скорее замок.

Объясняя его характерные черты, в облике Достоевского часто искали (и находили) отпечатки его собственной несчастной судьбы. У Панаевой намечаются некоторые устойчивые мотивы позднейших описаний лица Достоевского: его судорожность, его тщедушность, главным образом, как это ни странно, его серость.

Уже Константин Трутовский, товарищ Достоевского по инженерному институту и автор первого известного портрета писателя (1847 г.), ретроспективно видел в лице юного Достоевского предвестие его заключения в остроге:

> В то время (т.е., в 1840-е гг. – *Р.Б.*) Федор Михайлович был очень худощав; цвет лица был у него какой-то бледный, серый, волосы светлые и редкие, глаза впалые, но взгляд проницательный и глубокий. <…> Движения его были какие-то угловатые и вместе с тем порывистые. Мундир сидел неловко, а ранец, кивер, ружье – все это на нем казалось какими-то веригами, которые временно он обязан был носить и которые его тяготили[3].

Возможно, что лишь знание судьбы («вериг») Достоевского позволяет Трутовскому угадать за «серым» внешним обликом юного писателя иной, внутренний, который сквозит лишь в его глазах. Мотив серости повторяется уже в одном из ранних свидетельств о лице Достоевского, принадлежащем Авдотье Панаевой, которая так суммировала свои впечатления от знакомства с начинающим литератором 15 ноября 1845 г.:

> С первого взгляда на Достоевского видно было, что это страшно нервный и впечатлительный молодой человек. Он был худенький, маленький, белокурый, с болезненным цветом лица: небольшие серые глаза его как-то тревожно переходили с предмета на предмет, а бледные губы нервно передергивались[4].

По свидетельству Алексея Ивановича Маркевича, жизнь настолько была сосредоточена в его глазах, что «с закрытыми глазами он похож на мертвеца»[5]. Это разделение между «внешним» и «внутренним» подчеркивает некую карикатурность облика Достоевского в целом. Парадоксальным образом он оживает, лишь переступив порог личной смерти, когда он уже перестает быть человеком, а становится автором.

Карикатурность облика живого Достоевского отмечается даже доброжелателями писателя как несоответствие в масштабах его тела и духа, как, например, в следующем описании Достоевского в дни пушкинских торжеств из воспоминаний Марии Николаевны Стоюниной:

> Маленький человечек, худенький, серенький, светлые волосы, цвет лица и всего – серый. Ну, какая же фигура для «Пророка». И вот вырастал и вырастал! Читал он, и все слушали, затаив дыхание. Тихо начал, и кончил – как пророк. У него и голос гремел, и он все вырастал. Пророк...[6]

Голос вселяется в тело Достоевского как некий демон, его физическое существо буквально одержимо. Тем временем карикатура оборачивается полным преображением «человечка» в сверхъестественного гиганта. Конечно, и одержимость и преображение – центральные мотивы в творчестве Достоевского, которые мемуаристы, очевидно, проецируют на его физический облик. В каком-то смысле тело Достоевского идентифицируется с корпусом его произведений, что прямо иллюстрируется в шарже А. Лебедева на автора «Бесов» (1879)[7].

О живом обмене энергиями между обликом писателя и его произведениями свидетельствует Варвара Тимофеева, описывая свои первые встречи с писателем в 1873 г. При первой встрече 20 декабря 1872 г. Тимофеева находит приблизительно

такое же существо, которое видим у Пановой, Трутовского и Маркевича:

> Это был очень бледный – землистой, болезненной бледностью – немолодой, очень усталый или больной человек, с мрачным изнуренным лицом, покрытым, как сеткой, какими-то необыкновенно выразительными тенями от напряженно сдержанного движения мускулов. Как будто каждый мускул на этом лице с впалыми щеками и широким и возвышенным лбом одухотворен был чувством и мыслью. И эти чувства и мысли неудержимо просились наружу, но их не пускала железная воля этого тщедушного и плотного в то же время, с широкими плечами, тихого и угрюмого человека. Он был весь точно замкнут на ключ – никаких движений, ни одного жеста, – только тонкие, бескровные губы нервно подергивались, когда он говорил. А общее впечатление с первого взгляда почему-то напомнило мне солдат – из «разжалованных», – каких мне не раз случалось видать в моем детстве, – вообще напомнило тюрьму и больницу и разные «ужасы» из времен «крепостного права»... И уже одно это напоминание до глубины взволновало мне душу... <…> Он шел неторопливо – мерным и некрупным шагом, тяжело переступая с ноги на ногу, как ходят арестанты в ножных кандалах[8].

Не только скованная походка, но еще и сетка теней и замок, закрытый на ключ: не человек, а темница! Мемуаристка очевидно отожествляет писателя с Горянчиковым и его товарищами по «Мертвому дому». Однако при их повторном свидании в марте 1873 г. Тимофеева обнаруживает совсем другого человека:

> <…> когда – далеко уже за полночь – я подошла к нему, чтобы проститься, он тоже встал и, крепко сжав мою руку, с минуту пытливо всматривался в меня, точно искал у меня на лице впечатлений моих от прочитанного, точно спрашивал меня: что же я думаю? поняла ли я что-нибудь?
>
> Но я стояла перед ним как немая: так поразило меня в эти минуты его собственное лицо! Да, вот оно, это *настоящее* лицо Достоевского, каким я представляла себе, читая его романы!
>
> Как бы озаренное властной думой, оживленно-бледное и совсем молодое, с проникновенным взглядом глубоких потемневших глаз, с выразительно-замкнутым очертанием тонких губ, – оно дышало торжеством своей умственной силы, горделивым сознанием своей власти... Это было не доброе и не злое лицо. Оно как-то в одно время и привлекало к себе и отталкивало, запугивало и пленяло... И я бессознательно, не отрываясь, смотрела на это лицо, как будто передо мной внезапно открылась «живая картина» с загадочным содержанием, когда жадно торопишься уловить ее смысл, зная, что еще один миг, и вся эта редкая красота исчезнет, как вспыхнувшая зарница. Такого лица я больше никогда не видала у Достоевского. Но в эти мгновения лицо его больше сказало мне о нем, чем все его статьи и романы. Это было лицо *великого человека*, историческое лицо.
>
> <…> Я шла, всю дорогу вспоминая его лицо и тот новый, внезапно раскрывшийся предо мною его внутренний облик...[9]

Разница между первой и второй встречей не только в том, что Тимофеева теперь лучше знакома с Достоевским как писателем и обращается к нему уже с конкретными вопросами типа «Что же Вы хотели сказать?» или «Что это значит?» Разница еще в том, что теперь Достоевский относится к ней, как к своему читателю, он обращается к ней со своим настойчивым вопросом: «А что же ты думаешь?»

В данном случае, очевидно, мемуаристка не только навязывает физиономии Достоевского представления, почерпнутые из его художественных произведений, но делает это под непосредственным влиянием эстетико-теоретической статьи Достоевской «По подводу выставки», которую как раз в эти дни они готовили к печати в качестве очередного выпуска «Дневника писателя», и которую, кстати, Достоевский писал вскоре после того, как Василий Перов написал его портрет. В этой насыщенной мыслями и наблюдениями статье Достоевский делится своими соображениями о реализме, в частности о реализме в жанре портрета:

> «Надо изображать действительность как она есть», говорят [современные художники – *Р.Б.*], тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального. Портретист усаживает, например, субъекта, чтобы снять с него портрет, приготовляется, вглядывается. Почему он это делает? А потому, что он знает на практике, что человек не всегда на себя похож, а потому и отыскивает «главную идею его физиономии», тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста. А стало быть, что же делает тут художник как не доверяется скорее своей идее (идеалу), чем предстоящей действительности? Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность (21, 75–76).

Описание облика Достоевского у Варвары Тимофеевой наглядно показывает, что значит отказаться от «текущей действительности» во имя идеала, раз вспыхнувшего перед ее взором под очевидным влиянием произведений Достоевского. Мы могли бы сослаться тут на общепринятую теперь диалектику «безобразия» и «образа», впервые сформулированную Робертом Льюисом Джексоном[10]. Как многие писатели, Достоевский также увлекался рисованием всяких лиц на своих рукописях, зачастую наряду с архитектурными деталями. Эти рисунки часто стоят лишь в косвенном отношении к произведениям, над которыми Достоевский трудился в это время. «Как в рисунках писателя, так и в литературных произведениях человек описывается, как правило, как *портрет*, то есть изображение его лица»[11], – пишет К.А. Баршт. Достоевский не столько великий психолог или духовидец, сколько «писатель-физиономист»[12]. Однако драма жизни и произведений Достоевского – в метании от образа к нарративу и обратно.

«Такого лица я больше никогда не видала у Достоевского», говорит Тимофеева. Ни его художественные создания, ни его собственное лицо не дают задержаться на просветленном образе. Снова губа искривляется, лоб покрывается сеткой жил и

теней, лицо замыкается на ключ и отворачивается от собеседника или читателя. Вспомним, что ни подпольный человек, ни Раскольников, ни Мышкин, ни один из «Бесов» и ни один из «братьев» не достигает окончательной победы над собой, окончательного просветления своего лика. Даже Зосима и тот – провонял. Если задержаться на моментально просветленном лике – то получится картинка в духе иллюстраций Ильи Глазунова, из которых (на мой взгляд) высосана вся кровь личностей, созданных Достоевским, и вся динамика их жизни. Ведь сам Достоевский и его герои – образцы человеческой воплощенности, их облики только тогда застывают в законченных образах, когда они становятся жертвами насилия. Покуда они живы, то они все время подвержены превращениям, в них, как в карикатурах, все время меняется отношение между внешним обликом и духовным характером.

Не объясняется ли этим тот ужас, который Феофил Матвеевич Толстой испытывал от чтения Достоевского? Как писал Толстой в известном письме Оресту Миллеру:

> Совершенно очевидно, что «человек с содранной кожей» Достоевского в духе Микеланджело радует ваш взгляд. Вы хотели бы повесить этот анатомический шедевр, эту окровавленную плоть, над своим письменным столом, чтобы досыта наслаждаться ее созерцанием. Я же восхищаюсь им как добросовестным и даже ученым, с точки зрения анатомии, трудом, но мне хотелось бы, чтобы сей труд находился подальше от моих глаз[13].

Речь идет об изображении святого Варфоломея на фреске Микеланджело «Страшный суд» в Сикстинской капелле. Здесь плоть святого держит собственную кожу в руках, причем лицо. Эта фреска напоминает, насколько отделение образа от тела – не меньше чем отделение тела от образа – является ведущей апокалиптической фантазией у Достоевского. Возможность такой фантазии – постоянный источник ужаса в его произведениях, равно как в общении с ним как человеком. Он и от читателя требует физиологического ответа на свой вопрос: «Что же ты думаешь?» Он хочет населить мир новыми существами, по сути – своими читателями. В этом – вся его утопичность.

Словом, что бы ни говорил Дмитрий Сергеевич Мережковский, лицо у Достоевского всегда крепко держится тела, это – глубоко физиологический орган. Эта физиологичность видна даже в интересе Достоевского к френологии, которая изучает соответствия между характером человека и формой его черепа. Как вспоминал его друг и благодетель, врач Яновский:

> Кроме сочинений беллетристических, Федор Михайлович часто брал у меня книги медицинские, особенно те, в которых трактовалось о болезнях мозга и нервной системы, о болезнях душевных и о развитии черепа по старой, но в то время бывшей в ходу системе Галла. Эта последняя книга с рисунками занимала его до того, что он часто приходил ко мне вечером потолковать об анатомии черепа и мозга, о физиологических отправлениях мозга и нервов о значении черепных возвышенностей, которым Галл придавал важное значение. Прикладывая каждое мое объяснение непременно к формам своей головы и требуя от меня понятных для него разъяснений каждого возвышения и углубления в его черепе, он часто затягивал беседу далеко за полночь. Череп же Федора Михайловича сформирован был действительно великолепно. Его обширный, сравнительно с величиною всей головы, лоб, резко выделявшиеся лобные пазухи и далеко выдавшиеся окраины глазницы, при совершенном отсутствии возвышений в нижней части затылочной кости, делали голову Федора Михайловича похожею на Сократову. Он сходством этим был очень доволен[14].

Как с Сократом, современники недоумевали по поводу несоответствия между авторитетом внутреннего «демона» и отталкивающей внешностью. Вспомним, как Фрейд видел в Достоевском четыре разных лица: «художника, невротика, моралиста и грешника»[15]. По-видимому, он и сам смущался этим несоответствием, заставляя фотографов ретушировать его образ и отказываясь посылать свою фотокарточку своим корреспондентам. Вот и ходит он среди нас, как Сократ, вглядываясь в наши лица и требуя ответа на невозможные вопросы.

Таким образом, не соглашусь ни с теми, кто хочет сделать из Достоевского икону, и ни с теми, кто противился бы любому проявлению «завершенности». Как физиономия Достоевского, так и Достоевский как физиономист требуют полноты человеческой воплощенности, в которой одухотворенность немудрено спутать с простой нервностью, а жуть от внезапных превращений – с восторгом преображения. Для Достоевского физиономия – физиология духа.

Примечания

1 *Vogüé E.-M. de.* Le roman russe. Lausanne, 1971. P. 252.

2 О «наружности» Федора Павловича см.: *Волынский А.Л.* Достоевский. СПб. 1909. С. 105–118; *Джексон Р.Л.* Лицо в окне: Осквернённая и оскверняющая «физиономия» Федора Павловича Карамазова // Достоевский и мировая культура. 2006. № 21. С. 39–49.

3 Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1990. С. 172.

4 Там же. С. 218.

5 Ф.М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников. СПб., 1993. С. 163.

6 Там же. С. 200.

7 См.: Федор Михайлович Достоевский в портретах, иллюстрациях, документах / Под ред. В.С. Нечаевой. М., 1972. С. 291.

8 Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 139–140.

9 Там же. С. 145–146.

10 См. в особенности: *Jackson R. L.* The Art of Dostoevsky: Nocturnes and Delirium. Princeton, 1980.

11 *Баршт К.А.* Рисунки в рукописях Достоевского. СПб., 1996. С. 16.

12 Там же.

13 Литературное наследство. М., 1973. Т. 86. С. 487.

14 Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 239.

15 *Freud S.* Dostoevsky and Parricide // The Standard Edition of the Complete Psychological Works. Vol. 21. L., 1964. P. 177.

МАРИЗА ДЕННН

(Франция, Университет Мишеля Монтеня – Бордо-3)

Об использовании картины Г. Гольбейна в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» и о различиях между Россией и Западом

Интерес современных исследователей к нашей теме связан с возвращением к использованию понятия «структуры» при толковании произведений художественной литературы. В Великобритании этой теме посвящены работы Сары Янг (Sarah J. Young). Сошлюсь на ее монографию «Dostoevsky's *The Idiot* and the ethical foundations of Narrative» (2004) и на статью в русском переводе «Картина Гольбейна "Христос в могиле" в структуре романа "Идиот"»[1]. Во Франции Жером Тело обращается к данной проблематике и развивает ее в книге, посвященной Достоевскому (2008)[2]. В России публиковались основанные на этой проблематике исследования Э. Вахтеля[3].

Мой интерес к этой теме возник еще в 1990-е гг. в связи с чтением лекций о русской литературе в университете в Бордо. Занятия со студентами привели меня к подробному анализу романа «Идиот» и к сопоставлению его с другими текстами – с письмами Достоевского 1840-х и 1850-х годов и «Дневником писателя», что нашло отражение в моих докладах в Афинах и в Париже, опубликованных в виде статей в 2006 и в 2008[4].

В последние годы некоторые исследователи, ссылаясь на работы Сары Янг, противопоставляют понятию «структуры», руководящей организацией романа в целом, понятие об «открытом» романе – о непредусмотренном замысле и непринужденном процессе писания (эти термины восходят к эпохе Серебряного века, прослеживаются на протяжении XX в., в том числе в творчестве М. Бахтина). Характерны в этом смысле высказывания Гэри Сол Морсона, который выступал против преобладания значения «структуры» в романе Достоевского, указывая на то, что «роман писался, как жизнь проживается, вперед, а не назад от всеобъемлющего замысла целого».

В настоящей работе я хотела бы показать, что эти две концепции на самом деле не противоречат друг другу. Понятие

«структуры», на которые опираются современные исследователи, на самом деле уже не соответствует тому, как использовался этот термин в рамках структурализма. Сегодня, в эпоху преодоления не только структурализма, но и пост-структурализма, исследователи стараются снять неразрешимые противоречия этих школ. При этом необходимо отметить, что в соответствии с идеями, которые развивали такие мыслители, как П. Флоренский, А. Лосев и Г. Шпет[5], «структурой» при толковании «Идиота» является именно упоминаемая в романе картина Ганса Гольбейна Младшего 1521 г. Именно она включает в себя элемент сотворения жизни и позволяет соединить в одном жизненном движении противоположные элементы.

В связи с этим я хочу продемонстрировать, как скрытая структура, присутствующая в замысле романа в форме разных ссылок на картину Гольбейна, не заслоняет роман, а, наоборот, раскрывает его, так как она сама есть движущаяся структура, состоящая из аналогичных форм преодоления противоречия жизни и смерти. Она не соответствует некоторым связанным между собой элементам, а является способом показа определенного отношения к миру объектов и творческой деятельности. Именно это имеет в виду французский исследователь Жак Катто, говоря об «идее романа»[6].

Исходя из того, что, с одной стороны, в романе Достоевского «Идиот» мы встречаем ставшее крылатым высказывание «красота спасет мир» и одновременно реплику о том, что картина Гольбейна «Мертвый Христос» способна отнять веру, и, с другой стороны, именно в «Идиоте» князь Мышкин противопоставляет традиционный для философии Запада образ Христа «русскому богу и Христу» (8, 453), призванному принести спасение, мы в праве задать следующий вопрос: возможно ли объединить в одном произведении настолько различные и даже противоречивые идеи? В какой мере изучение идеи о противопоставлении красоты и уродства позволяет приблизиться к пониманию кредо Достоевского о специфичности «русского» Христа? Ответ на эти вопросы помогает найти интерпретация того, каким образом Достоевский использует в романе картину Гольбейна.

Картина Гольбейна представляет собой некий ориентир – таинственный, часто скрытый, который, как волна, появ-

ляющаяся внезапно на поверхности и разрезающая временную реальность, возникает в романе, укореняется в нем на некоторое время, позволяя раскрыть смысл произведения, а затем вновь удаляется, покидая события романа, которые строятся уже в соответствии с новой логикой развития, более соответствующей экзистенциальной идентичности, специфичной для России.

Впервые мы находим упоминания о картине в 5 главе первой части романа, когда князь Мышкин беседует в гостиной Епанчиных. В этой части произведения автор указывает в первую очередь на существование семантического ориентира, экзистенциальное содержание которого будет выявляться постепенно, по мере развития событий и, в частности, через диалоги персонажей. Действительно, очень скоро становится понятно: что-то должно быть сформулировано, что-то имеющее непосредственное отношение к тайне личности, к тому, каким образом каждая личность осознает тайну Христа. Безусловно, это касается в первую очередь автора и проявляется уже при первых упоминаниях о картине, связанных с проблемой писательского стиля. Важно отметить, что в традициях восточного христианства живопись – это в первую очередь иконопись, т.е. живопись не как искусство, а как сам факт писания с целью проявления и выражения высшей Истины.

В «Идиоте», уже с первых глав, живопись определяется как проявление «энергии» божественной сущности, под влиянием которой человеческая жизнь получает воплощение в Боге. Когда Аделаида просит князя Мышкина найти тему для картины, которую ей хочется написать, он отвечает: «Мне кажется взглянуть и писать» (8, 50). В соответствии с этим высказыванием последующий диалог строится вокруг темы о взгляде, об умении или неумении смотреть.

Размышления Мышкина о смертной казни являются свидетельством взгляда на жизнь, восприятия жизни через отношение к смерти. Они приближают Аделаиду к сюжету картины – единственный сюжет, достойный воплощения в картине, по мнению князя – это только лицо приговоренного к смерти: «Крест и голова – вот картина <…>» (8, 56), – заявляет он. Именно здесь князь упоминает мимоходом о существовании картины, которую он видел в Базеле и о которой хотел бы поговорить, однако он откладывает разговор.

Далее мы вновь встречаем упоминание о картине из Базельского музея, которое, однако, не развивается, а вновь удаляется из повествования и сразу заменяется на другую тему разговора, когда князь Мышкин, разбирающийся в лицах, рассказывает, как он полюбил бедную, отвергнутую всеми девушку – юродивую, «во Христе», чье «лицо» он единственный распознал.

Картина Гольбейна, хотя не указана эксплицитно, противопоставляется другой картине – картине, которая должна быть «написанной», которая являет изображение лица на Кресте. Аллюзия на икону с изображением Христа, несотворенный человеческой рукой образ, очевидна для того, кто анализирует текст произведения во всей его имплицитной сложности и глубине.

Важно подчеркнуть то, что в разговорах в гостиной Епанчиных, в диалогах, когда герои пытаются выяснить, что должно быть «написано», отвергается как ложная и утопическая любая возможность, исключающая или игнорирующая смерть: именно в полифонии текста смерть представляется как элемент настоящей жизни.

Таким образом, «экзистенциальная» основа романа задана. В рассуждениях о смертной казни аллегорически представлены пагубные последствия, которые может принести для человека сама идея наступления золотого века, а в следующем разговоре речь идет о картине Аделаиды. Он разворачивается на фоне беседы о картине из Базеля. Очевидно, что здесь картина из Базеля является контрапунктом картины Аделаиды, аналогом того, что может произойти в воображении человека, когда он устремляется в эпоху золотого века и отвергает непосредственный опыт, призванный выявить смысл жизни и смерти. Приемы переноса помогают установить возможные аналогии. Так, например, до указания на картину Гольбейна, автор представляет ее в определенном контексте, который облегчает ее интерпретацию. Между картиной из Базеля и той, которая будет служить архетипом (хотя и в форме негатива) для картины Аделаиды, существует тот же тип отношений, что устанавливается между, с одной стороны, смертью, которой человек стремиться повелевать и которая, однако, возвышается над человеком во всей своей материальности, и, с другой стороны, реальностью, представляющей полную жизнь.

Во второй части романа упоминания о картине тесно связаны с метафизическим вопросом о сущности зла и с религиозным вопросом о вере. 4-я глава – единственная в романе, где картина непосредственно представлена читателю. Однако картина, которую видят князь Мышкин в мрачной квартире Рогожина, является лишь копией картины из Базеля, что, безусловно, имеет значение. Князь Мышкин – единственный персонаж романа, который видел оригинал, единственный, кто действительно способен ее узнать. О содержании картины сказано только следующее: «Она изображала Спасителя, только что снятого с Креста» (8, 181).

Это уточнение мы считаем важным, особенно если вспомнить о сюжете картины, который был предложен Аделаиде. В данный момент речь уже идет не только о лице, о кресте, речь идет об умершем Спасителе, сошедшем с Креста. А каким образом совместить идею о «Спасителе» и конкретную материальную реальность смерти – его труп? Внезапно князь Мышкин восклицает: «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!» (8, 182). Рогожин и есть этот «кто-то». Он утверждает, что действительно потерял веру, что он «любит смотреть» (8, 182, 192) на умершего Христа на картине Гольбейна.

По мнению Рогожина, князь Мышкин еще может верить, поскольку он жил за границей, т.е. на Западе, но сам Рогожин, никогда не выезжавший за пределы России, из тех, кто способен отрицать Бога, потому что такие, как он, способны идти значительно дальше в самом опыте восприятия Бога. Князь Мышкин воспринимает рассуждения Рогожина с иных позиций. Размышляя о словах Рогожина, он делает вывод о том, что этот человек «хочет силой воротить свою потерянную веру» (8, 192).

О какой вере, о каком Боге в действительности идет речь?

Во второй части романа вопрос еще не сформулирован, однако автор приближается к нему. Князь Мышкин сталкивается с реальностью картины Гольбейна, однако (это можно доказать подробным анализом текста) его осаждают противоречивые силы. Под влиянием «негативной» стороны своей личности, которую воплощает Рогожин, князь Мышкин отрицает свою

веру. Итак, неверие – необходимая ступень для принятия веры. Значит, князь Мышкин – нигилист? В завуалированной форме этот вопрос уже поднимался в первой части романа. Он возникает снова во второй и третьей части, где речь идет, в частности, об отношениях князя с Ипполитом. Князь Мышкин является участником жизни – жизни, которая воплощает идею романа. Этот замысел еще не выявлен, однако уже начал раскрываться.

В VI-й главе третьей части романа мы находим последнее упоминание о картине Гольбейна. Оно является частью исповеди Ипполита, объявляющего о намерении покончить с собой, и предстает в форме детального описания картины и комментариев по поводу ее содержанию.

В самом стремлении посягнуть на собственную жизнь присутствует явное желание нигилиста Ипполита подчинить смерть, противопоставить человеческую свободу божественной воле. По мнению Достоевского, именно это порождает смерть. Мы уже подготовлены к восприятию следующей идеи: здесь посредством персонажа Ипполита устанавливается связь между мечтой об избавлении от неизбежности смерти и идеей о наступлении в жизни человечества золотого века. Человек сталкивается с видением некой силы – темной, неуловимой и безмолвной, способной поглотить на своем пути всё, включая всякий луч надежды и веры.

Имплицитная связь, возникающая между лицом Христа и его страданиями, демонстрирует, как в реальности мечта может становиться угрозой.

Благодаря размышлениям Ипполита мы понимаем очевидную вещь: невероятная сила, подобная не просто силе «дикого животного», а, как говорит Ипполит, «громадной машине» поглощает образ Христа, уничтожает все его божественные признаки. Для читателей, находящихся в курсе полемики начала 1860-х годов XIX в. о светлом будущем человечества атеистов, противопоставившей Достоевского и Чернышевского, очевидно, что упоминание этой машины является намеком на здание, увиденное Достоевским на международной выставке в Лондоне в 1862 г., которое он сравнил с образом Хрустального дворца, произведшего впечатление на Чернышевского на предыдущей выставке.

Далее Ипполит вновь возвращается к картине Гольбейна. В его словах чувствуется страх и сопровождающее его ощущение потери какой-либо возможности верить и надеяться на Того, Кто призван принести Спасение. Это последнее упоминание о картине Гольбейна (8, 338–339).

Чтобы понять значение, которое действительно несет это художественное произведение в романе Достоевского, недостаточно ограничиться только представлением эксплицитного содержания романа. Необходимо, на наш взгляд:

1) остановиться на стиле Достоевского;

2) изучить связи, существующие между различными фрагментами произведения, в которых упоминается картина Гольбейна;

3) попытаться сделать выводы из установленных аналогий.

Подробный анализ я даю в другой работе на эту же тему[7]. Здесь же скажу, что упомянутые уже темы получают в этой части романа наиболее радикальное выражение, ставя нас в самом напряженном моменте борьбы зла с добром, смерти с жизнью, особенно, когда возникает проблема одновременно проявления и дистанцирования смерти посредством ее изображения в картине или ее описания Ипполитом.

Описание картины Ипполитом в присутствии Мышкина можно интерпретировать как своеобразную магию. Попытка самоубийства Ипполита закончится провалом. Сильно ощущается здесь присутствие спасительной силы, которая дает о себе знать уже в начале романа. Картина Аделаиды, представляющая жизнь, уже пишется, но не на полотне, а в глубинной сути событий и персонажей.

Картина Гольбейна, объективным образом представляющая смерть, является символом произведения, способного продемонстрировать возможности разрушительной силы. Однако в романе этой картине противопоставлена другая сила – созидательная сила жизни, которая проявляется благодаря присутствию князя Мышкина и событий, сопровождающих этот персонаж. Эта живительная сила аналогична той, которая позволяет писать роман. Для Достоевского – автора романа, а также для Ипполита – автора исповеди, эта сила является спасительной, поскольку она позволяет держаться в отдалении

от картины, которая, достигнув совершенно объективного представления сюжета, в действительности оказывается способной породить то, что она представляет, т.е. смерть.

Таким образом, картина Гольбейна важна не только с экзистенциальной, но и с литературоведческой точки зрения.

В исповеди Ипполита описание картины позволяет держать ее на дистанции и, таким образом, избежать возможные последствия ее воздействия. В итоге, пагубной роковой реальности картины противопоставлена в романе спасительная сила исповеди.

Объективная картина как символ смерти помещается отныне вне событий романа. Она не упоминается более, однако встречаются имплицитные ссылки на картину. Князь Мышкин, в свою очередь, постепенно раскрывает идеи, носителем которых он является: речь идет, в частности, об образе Христа, который не соответствует идее картины Гольбейна, а является ее противоположностью, т.е. символом жизни, а не воплощением смерти.

В VII-й главе четвертой части романа мы впервые встречаем выражение о «русском боге и Христе» (8, 453). Князь Мышкин использует это выражение в диалоге с Птициным как ответ, который дает «человек», «мир», «русская идея» реальности не христианской, не католической (8, 450–453).

Интересно заметить, что, в словах князя Мышкина мы находим все элементы, выявленные в результате интерпретации влияния картины Гольбейна. Он объясняет, как зародился атеизм и чувство отчаяния у современного человека, что привело к возникновению социализма. Однако в дискурсе князя Мышкина мы чувствуем некоторые несоответствия тому, что он пытается выразить, говоря о России.

Догматический аспект рассуждений о «русском» Христе и «русской культуре» противоречит идеям, которые стремится выразить князь Мышкин. Этот фрагмент достаточно короткий. Мысли князя Мышкина остаются незавершенными, прерванными. Из-за падения вазы и всеобщего смеха мы оказываемся в настоящей, по Бахтину, ситуации карнавализации. События делают дискурс анахроничным. Догматические идеи князя Мышкина о «русском» Христе превращаются в шутку не только посредством персонажей, которые уже забыли о них, но

и сам Достоевский использует ряд стилистических приемов, пытаясь их оспаривать.

Между тем Достоевский не намерен отказаться от идеи, которую он стремился выразить в романе и которая непосредственно связана с различными упоминаниями картины Гольбейна и ссылками на нее. Напротив, автор приближается к ее раскрытию посредством поиска способа ее выражения. Речь идет о необходимости найти адекватную форму для выражения жизни, о возможности привлечь, привнести в роман противовес, точную противоположность картине Гольбейна, которая исчезла со страниц романа.

В последней части романа, перед эпилогом, князь Мышкин и Рогожин встречаются у изголовья Настасьи Филипповны. Эту сцену можно рассматривать как кульминационный момент развертывания идеи романа (8, 502–507). В этом фрагменте о смерти ничего не говорится. Между тем в сценах, на которые мы указывали выше и которые соответствуют различным упоминаниям картины Гольбейна, смерть посредством разных приемов обозначена, описана, представлена, даже конкретизирована. Но смерть существует как явление «нереальности». Границы между «внутренним» и «внешним», между жизнью и смертью разрушены. У картины Гольбейна нет более повода для существования. Кульминация интриги основана на осуществлении замысла. Всё, что на протяжении романа при различных упоминаниях картины Гольбейна было сконцентрировано в описании или репрезентации «умершего Христа», оказывается переосмыслено под воздействием события (со-бытие), которое нарушает и упраздняет объективацию.

Замысел Достоевского очевиден: только жизнь способна поглотить смерть, которую порождает сама человеческая творческая сила. Образ «русского» Христа Достоевского свидетельствует о силе жизни. Таким образом, писатель провозглашает себя подлинным христианином и несет идею о всеобщем примирении, когда не будет места для различий между Россией и Европой. В этом смысле, безусловно, значимыми являются, на наш взгляд, заключительные слова романа, произнесенные Елизаветой Прокофьевной, провозглашающие последнюю решающую идею Достоевского о России:

> Довольно развлекаться-то, пора и рассудку послужить. И всё это, и вся это заграница, и вся эта ваша Европа, всё это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия... (8, 510).

Примечания

[1] Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых / Ред. Т.А. Касаткина. М., 2001. С. 28–41.

[2] *Thélot J.* «L'Idiot», de Dostoïevski. P., 2008. 234 p.

[3] См.: *Вахтель Э.* «Идиот» Достоевского. Роман как фотография // НЛО. 2002. № 57. С. 126–143.

[4] *Dennes M.* Le Christ russe face à l'idée du Christ – une interprétation de l'usage du tableau de Holbein dans *l'Idiot* de Dostoïevski // Identité culturelle, Littérature, Histoire, Mémoire / Dir. Ou. Polycandrioti. Athènes, 2006. P. 135–153; *Dennes M.* De l'usage du tableau de Holbein dans «*l'Idiot*» de Dostoïevski et la différence entre la Russie et l'Occident // Le Sacral dans les arts et les lettres russes / Dir. A.-V. Charrin. *Slovo* 34–35. Paris, 2007–2008. P. 157–180.

[5] Об этом см. разные работы, реализованные в рамках международных конференций, организованных в Бордо мною и Ф. Коррадо, и опубликованных в следующих сборниках: Gustave Chpet et son héritage. Aux sources russes du structuralisme et de la sémiotique. Slavica Occitania: 26 / Éd. M. Dennes. Toulouse, 2008. 560 p.; L'œuvre d'Alekseï Losev dans le contexte de la culture européenne. Slavica Occitania: 31 / Éd. M. Dennes. Toulouse, 2010. 320 p.; Густав Шпет и его философское наследие. У истоков семиотики и структурализма / Ред. М. Денн, В.А. Лекторский, Б.И. Пружинин, Т.Г. Щедрина. М., 2010.

[6] *Catteau J.* La création littéraire chez Dostoïevski. P., 1978.

[7] *Dennes M.* De l'usage du tableau de Holbein dans «*l'Idiot*» de Dostoïevski et la différence entre la Russie et l'Occident. P. 175–178.

К.Г. ИСУПОВ

(Россия, Санкт-Петербург, РГПУ им. А. И. Герцена)

Метафизический город

Достоевский подарил Серебряному веку метафизику Города. Наследники не без азарта развернули усвоенные контексты «Города и Мира», расширяя концептуальное поле урбанистики в зоне актуальной апокалиптики и в свете последнего исторического дня.

Город в прозе Достоевского предстает как пространство нового типа деятельности, а именно: труд жизни. Эта сравнительно новая для отечественной урбанистики идеологема проясняется на антиномично выстроенных категориях 'служба' / 'работа', 'суета' / 'дело', 'сплетня (скандал)' / 'творчество'. Достоевский артикулирует эти оппозиции не без влияния Гоголя (вспомним в «Риме» – «страшное царство слов вместо дел»): «Мы собираемся на лень и на отдых, как на какое-то тугое и строгое дело» (18, 30); здесь же прозвучал призыв: «Покажите нам *дело*, а главное, *заинтересуйте* нас к этому делу» (18, 31); ср.: «Это только в Москве *отдыхают перед делом*. Петербург *отдыхает после дела*» (18, 111); «Мы все как будто работники, которые несут на себе какую-то ношу, добровольно взваленную на плечи, и рады-рады, что европейски и с надлежащим приличием донесут ее хоть до летнего сезона. Каких только занятий не задаем мы себе так, из подражания!» (18, 111–112) «Мы – народ деловой; нам иногда в театр и некогда» (18, 112). В показаниях следственной комиссии по делу Петрашевского встречаем: «Самый высочайший комизм для меня – *это ненужная никому деятельность*» (18, 134).

Развивая старую тему сравнения столиц, петербурговедение отметила особый тип городского бездельника и дамского жуира-альфонса: «коломенский джентльмен»; эссе с названием «прекрасный молодой человек» создали И. Панаев (1840), Н. Баженов (1848), Г. Успенский (1867). Позже А.П. Мертваго напишет о любви москвичей просить «на чаёк» («Петербург и Москва», 1908)

В труде городской жизни Петербург Достоевского проявляется себя как среда активного сопротивления. Здесь вязкая

материя «обстоятельств» и «превратностей» проявляет себя как агрессивная и зловредная, иронично «умышляющая» против человека. Достоинство его поверяется на меру умения преодолеть вязкость препятствий и запинок, на способность разредить густую консистенцию досадных ситуаций: «Мы как будто тянем наш жизненный гуж через силу» (18, 30). Человек в реке городской жизни – все время против течения. Спокойный ритм городского существования может быть гарантирован ему аккуратным следованиям уставу сословно-социальной роли. «Не тот Долгорукий» обречен на маргинальную жизнь.

Как художник-метафизик, Достоевский был заинтересован, с одной стороны, в изучении весьма эмпирических и конкретных реальностей, конституирующих сознание человека напрямую и без всяких метафизических хитростей, а с другой – «механизмами» трансляции ирреальных онтологий в горизонт внутреннего самоощущения героя.

Есть такие среды, сферы обитания, ландшафты и прочие «пространственные» структуры, насыщенные энергией скульптурации сознающей материи, в которых человек – всего лишь ментальная глина в руках невидимого Ваятеля. Этот Ваятель – не сам Город, а злобный и властный Хозяин Города, ни разу и никем не названный по имени, но всей совокупностью исходящих от него угроз и применяемых им репертуаром моральных и физических мучений ясно, что это – Хозяин дольнего Ада повседневности, хитроумный конструктор каменных лабиринтов дольнего жития, изобретатель интриг, инициатор мнимых миров и провокатор всяческой житейской путаницы, режиссер «дьяволова водевиля», гений лести и источник лжи, а проще говоря – Русский Черт, высокие титулы которого (Мировое Зло, Лукавый, Антихрист, Люцифер) убедительно дискредитированы образом пошловатого джентльмена в «Братьях Карамазовых».

«Петербург – Город Дьявола» – беспроигрышная карта массовой беллетристики нач. XX в.: Е. Иванов («Всадник. Нечто о городе Петербурге», 1907), Д. Мережковский «"Быть Петербургу пусту"», 1908), Д. Аркин («Град Обреченный», 1917), Н. Устрялов («Судьба Петербурга», 1918), И. Потапенко («Проклятый город», 1918), Д. Заславский («Четыре всадника <Петербургские силуэты>», 1918).

Но не будем думать, что столь простенькое объяснение затрудненной или неотменяемой в обильности несчастий городской жизни («Черт попутал») могла служить писателю сколько-нибудь серьезной мотивировкой. Не будь у человека органа восприятия темных внушений, никакие уловки демонской рати не имели бы успеха. Человеческое существо, искони пораженное первородным грехом, готово к приятию инспираций Мирового Зла в любых порциях. Далеко не первым Достоевский изобразил демонизм Города; его приоритет – в другой области: в поэтике «усиленного сознавания» (5, 102) героем демонических ловушек и попыток сопротивления нарочитой (т.е. вмененной всей онтологии его городской жизни) некоей «умышленности». Феноменология злой жизни у Достоевского предъявляет нам не образ безнадежного испорченного мира, в который человек втянут бесповоротно и с неизбежно трагическим результатом, а нечто иное.

Это «иное» – в образах метафизической дружбы Мирового Зла и «изначально злого в человеческой природе» (говоря названием Кантова трактата 1792 года).

Осмысление и художественный анализ психологии горожанина и фактурной природы Города в ее метафизических измерениях проходит у Достоевского три этапа. Ранний Достоевский предъявляет феноменологию восприятия городской реальности глазами «мечтателя», тип которого подробно изучается в фельетонах «Петербургской летописи» (1847). Поэтика этих текстов строится на эскалации гоголевских экфразисов. В дальнейшем точка зрения на Город становится множественной и объемной – с преобладанием интроспективного видения. Здесь феноменология переходит в эстетическую герменевтику. Наконец, наиболее впечатляющие результаты достигнуты на путях суммарной авторской метафизики петербургского пространства, которая научила мировую литературу конца XIX – начала XX вв. приемам художественной урбанистики. Напомним известные читателю эпизоды.

В концовке «Слабого сердца» (1848) Аркадий

> <…> остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром кровавой зари, догоравшей в мгляном небосклоне. Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от растаявшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпанная бесконечными мириадами искр мглистого инея. <…> Сжатый воздух дрожал о малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старым, новый город складывался в воздухе… Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами – отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу (2, 48).

Обратим внимание на три момента. Город подан 1) в меркнущем свете последнего вечера мира (предчувствие будущих образов апокалипсиса Петербурга); 2) в поэтике сна и грезы (предварение позднейших образов растворения / исчезновения); 3) с усилением гоголевско-гофмановского антуража описания.

Но самое для нас ценное в этом фрагменте – фраза, в которой «новый город складывался в воздухе». Есть основания предполагать, вслед за В.Н. Топоровым (1971) и Г.С. Померанцем (1979)[1], что в тему «Достоевский и Даниил Андреев» должен быть внесен еще один историософский акцент: это образ «инфра-Петербурга», впервые мелькнувший в финале «Слабого сердца». В «Розе Мира» над эмпирическим Городом стоит его метафизический прообраз – Медный Всадник (как над Москвой – Белый Кремль, а над Дели – Тадж Махал; см. выше – о всадниках-памятниках Города).

Обратим внимание: в продолжении приведенной выше цитаты мы, кажется, впервые сталкиваемся с устойчивым фразеологизмом ‘новое, незнакомое доселе ощущение’; оно знаменует у Достоевского то состояние души его героя, которое можно определить как озарение.

> Он вздрогнул, и сердце его как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива какого-то могучего, но доселе не знакомого

ему ощущения. <…> Он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту (2, 48).

Сцена эта, целиком повторенная в «Петербургских сновидениях» (1861) с заменой героя на авторское «я», имеет уточнение:

Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще не осмысленное; как будто прозрел во что-то новое, совершенной в новый мир, мне незнакомый известный по каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам. Я полагаю, что с этой именно минуты началось мое существование… (19, 69).

Предварительное делегирование герою личного опыта интуиции; последующие присвоение его автором; утверждение этой общей для героя и автора биографической точки в качестве кардинального момента в истории самосознания и самоопределения – таков серпантин совместного пути к овладению умениями непосредственного сознавания (мышления), т.е. опять же интуиции. Причем, если для героя «Слабого сердца», Аркадия, это «новое ощущение» разрешается в тоске и хандре (2, 48), то для автора «Петербургских сновидений» это же состояние пережито катартически.

Сочетание эмоции неясной тревоги с состоянием «гибельного восторга», каким дарит горожанина пространство Невской Столицы, В. Гиппиус напрямую связывает с Достоевским:

В этой встревоженности – уже есть доля исступления Достоевского <…>. И больше всего – Достоевского! которого, кажется, и не было бы, если бы Московская Русь не стала Петербургской Россией. <…> Остался бы «Дневник писателя» с царьградскими буффонадами, и не было бы глубокомысленного бреда Раскольникова, Мышкина, Ставрогина, Долгорукова[2].

Амбивалентное стяжение эмотивно-разнонаправленных итогов «нового ощущения» дано в пневматологии Раскольникова. Спрятавший награбленное под камень герой захвачен новым чувством: «одно новое, непреодолимое ощущение овладевало им все более и более почти с каждой минутой: это

было какое-то бесконечное, почти физическое отвращение ко всему встречавшемуся и окружающему, упорное, злобное, ненавистное» (6, 87); из квартиры Мармеладовых Раскольников выходит «полный одного, нового, необъятного ощущения» (6, 146), какое переживает получивший прощение приговоренный к смертной казни.

В «Подростке» Город, овнешненный в ландшафте, уже спокойно принят в естественности своих очертаний и объемов. На этом фоне резко повышается роль усиленной рефлексии над мнимостью всей этой обыкновенности и естественности; она мгновенно, «в такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное», переводит каменную физику Петербурга в метафизику Исчезающего Града:

Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе весь этот гнилой, склизкий город, подымется с туманом и исчезнет, как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне? <…> Может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому все это грезится, и все вдруг исчезнет» (13, 113).

Этот знаменитый фрагмент может послужить эпиграфом ко всему «петербургскому тексту» русской классики.

В «Маленьких картинках» «Дневника писателя» за 1873 г. (гл. 13), в описании летнего пыльного Петербурга, писатель вспоминает другой Невский – объятый зимним туманом, когда проспект «переходить особенно интересно» в

адский туман: слышны лишь топот и крики, и видно кругом лишь на сажень. И вот вдруг внезапно раздаются из тумана быстрые, частые, сильно приближающиеся твердые звуки, страшные и зловещие в эту минуту, очень похожие на то, как если бы шесть или семь человек сечками рубили в чане капусту. <…> Из тумана на расстоянии лишь одного шагу на вас вдруг вырезывается серая морда жарко дышащего рысака, бешено несущегося со

> скоростью железнодорожного курьерского поезда – пена на удилах, дуга на отлете, вожжи натянуты, а красивые сильные ноги с каждым взмахом быстро, ровно и твердо отмеривают по сажени. Один миг, отчаянный крик кучера, и – все мелькнуло и пролетело из тумана в туман, и топот, и рубка, и крики, все исчезло опять, как видение. Подлинно петербургское видение! (21, 105–106).

Городской туман, камуфлирующий объемную стереометрию Города, скрадывающий углы и погружающий обывателя в мир зыбких абрисов, теней и силуэтов, сам по себе оказывается полуреальной «материей», которая порождает химеры плывущего и тающего в струйных извивах бытия. Разорванные клочки реальности пролетают мимо глаз «из тумана в туман», оставляя в памяти смутные образы чего-то без лица и названья.

Переходы от резко очерченной графики углов, порогов и граничных пространственных топосов (лестница, порог, площадь и пр.) к поэтике импрессионистических «пятен» и миражей, лишь намеком декорирующих бытовое обстояние и сценографию действия, почти незаметны, как почти неуловимы переходы от «текста» Города к текстам его описания (т.е. от феноменологии к эстетической герменевтике).

Пространство обитаемого Града кубистично: оно составлено из острых углов («всего только угол» кухни, занимаемый Девушкиным, мгновенно стал отмеченным; ср. «Петербургские углы» Н.А. Некрасова (1845)) и подвалов (тот же угол, но острием вниз). От топонима «Пять углов» до «Переписки из двух углов» (1921) живет в «петербургском тексте» геометрия жестко расчисленного Города. От эмпирической горизонтали угловой жизни до метафизики вертикального «подполья» – таков путь героя-интроверта Достоевского. Автор «самого петербургского» текста XX в. – романа «Петербург» (1913–1914) А. Белый описал детское восприятие замкнутого пространства в терминах кубистической поэтики: герой «Котика Летаева» (1915–1916) думает плоскостями и объемами, углами и комнатами, переходами, порогами и лабиринтами[3].

Угловая топография очерчивает мир тупиков, он лишен перспективы – не только прямой, но и обратной, поскольку он плоскостен и одномерен. Много раз обшаренное глазами одинокого углового человека, исхоженное его беспокойными ногами, пространство углов отпечатлевается в сознании в стереотипах без-выходности, без-исходности, закрытости и замкнутости. Топография тупика, фундирующая внутреннее самочувствие и сужающая горизонт мировидения до ничтожных деталей частной повседневности, инициирует привыкание к угловому образу мысли. Итогом таковой привычки становится как лимитизация зрения и внимания в сфере пространственных ориентаций, так и сужение временных параметров до объема точки. В состояниях такого рода естественная каузальность событийного мира в глазах героя деформируется: рвутся звенья причинно-следственных цепей, они превращаются в дискретные элементы, и единая ткань бытия распадается на отдельные нити. Мировая событийная ткань обнажает свою изнанку, не имеющую привычного рисунка, – и так физика обычного мира на глазах истончается, дряхлеет и распадается в клочья тумана и в бессвязную грезу. В отзыве Бердяева («Астральный роман», 1917) на роман-мистерию Белого кубистическая поэтика разрушенного мира получила трезвую оценку.

Мышление, зараженное «трихинами» распада, не в силах собрать мир даже в одномерную композицию, оно целиком отдается мировому Хаосу и само, усилием сознавания и напряжением рефлексии, продуцирует искривленную онтологию. Патологию бытия, порожденную «усиленным сознаванием», Достоевский и назвал болезнью. Устами героя «Записок из подполья» (1864) болезнь эта акцентирована и даже мотивирована условиями петербургского топоса; эта специфический ущерб сознания – диагноз влияния ментального климата Невской Столицы как Умышленного Града:

> <…> Слишком сознавать – это болезнь, настоящая, полная болезнь. Для человеческого обихода слишком было бы достаточно обыкновенного человеческого сознания, то есть в половину, в четверть меньше той порции, которая достается на долю развитого человека нашего несчастного девятнадцатого столетия и, сверх того, имеющего несчастье обитать в Петербурге, самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре. (Города бывают умышленные и неумышленные) (5, 101).

Речь идет не просто о гнозисе, на себя замкнутом, но о претензии мыслительных агрегатов на приоритет онтологического зодчества. 9.09.1865 Достоевский записал: «Чем менее сознает человек, тем он полнее живет и чувствует жизнь. <…> Сознание убивает жизнь. <…> (20, 196).

Энтропийное сознание есть дитя Ничто, оно непредсказуемо и агрессивно. Интенция разрушения превозмогает в нем возможности гармонизации бытия. Гносеологическая самозаконность вырождается в бунт против здравого смысла и эвклидовой геометрии, а в смысле нравственном нудит к преступному нормотворчеству. Нет ничего опаснее идеи, развернувшей свою активность за пределами категорического императива и вдали от Другого. Овладевая людьми углового уединения и завешенного туманом горизонта, она торит путь к человекобожескому энтузиазму и к торжеству на абсурде построенных реальностей.

Чтобы эти реальности могли претендовать на подлинность, им нужна презумпция подлинности. И вот тут-то срабатывает механизм дьявольского мимесиса: мимикрия, ибо ничего, кроме подделок, Обезьяна Бога придумать не в состоянии.

Человек Достоевского живет внутри большой Вещи, именуемой Петербургом. Эта Вещь, сработанная мозговым усилием Великого Реформатора, не имеет внутреннего лика, это Вещь без эйдоса, т.е. без одушетворяющего всяческую предметность принципа. Внутренней формой Города стал голый расчет и чертеж, а проще – Число. На эту числовую конструкцию, как сухая кожа на голый скелет, чехлом натянута каменная плоть Города. Всей своей вещно-предметной фактурой Петербург знаменует (означивает себя, дважды овнешняясь в знаке) инженерный результат грандиозного утопического проекта. Градостроитель мыслит макетами, подобиями и моделями. Так и вырос на брегах Невы не Город для людей, а макет Города – масштабная декорация мистериального действа (по реплике А. Чеботаревской: «Гениальная декорация»). В этом сценически-условном топосе безусловно только одно: страдания персонажей сцены, которые не ведают, что они – всего лишь марионетки лицедействующей онтологии.

Эти аспекты мистериального Града развиты в текстах С. Ивановича («Два города», 1918), И. Лукаша («Невский проспект», 1918), Н. Анциферова («Душа Петербурга. Genius Loci Петербурга», 1922), В. Вейдле («Петербургские пророчества», 1939).

Внешность Города предлежала контрастным оценкам. Защищая Столицу от критики де Кюстина, в «Петербургской летописи» автор говорит:

> О ней, между прочим, сказано было, что нет ничего бесхарактернее петербургской архитектуры; что в ней нет ничего особенно поражающего, ничего *национального* и что весь город – одна смешная карикатура некоторых европейских столиц... (18, 24).

Контрдовод писателя таков:

> Здесь, что ни шаг, то видится, слышится и чувствуется современный момент и идея настоящей минуты. Пожалуй: в некотором отношении здесь все хаос, все смесь; многое может быть пищею карикатуры; но зато все жизнь и движение. Даже вся эта разнохарактерность ее свидетельствует о единстве мысли и единстве движения (18, 26).

Спустя почти сорок лет в «Дневнике писателя» за 1873 г. Достоевский не без раздражения сказал совсем иное. Петербург

> выражает всю его бесхарактерность и безличность за все время существования. <…> В архитектурном отношении он отражение всех архитектур в мире, всех периодов и мод; все постепенно заимствовано и все по-своему перековеркано. В этих зданиях, как по книге, вы заметите все наплывы всех идей и идеи, правильно или внезапно налетавших к нам из Европы и постепенно нас одолевавших (21, 107).

Градостроительная эклектика Города работает теперь на усиление поэтики мнимости и фантасмагоричности. Это Мнимый Град, люди в нем – мнимые, они заняты мнимыми делами, и сам он – всего лишь чей-то сон. Ноосфера Петербурга – греза Великого Сновидца, Князя мира сего.

Примечания

[1] *Померанц Г.С.* Подступы к пониманию Достоевского в «Розе Мира» Даниила Андреева // Померанц Г.С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 2003. С. 254–271.

[2] *Гиппиус В.В.* Сон в пустыне // Петербург и Москва. СПб., 1918. Стлб. 21.

[3] *Долгополов Л.К.* Роман А. Белого «Петербург» и философско-исторические идеи Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 2. Л., 1976. С. 217–224.

О.В. МАРЧЕНКО

(Россия, Москва, РГГУ)

Ф.М. Достоевский и тема «культурной сложности» Серебряного века

Говоря о Достоевском и теме «культурной сложности» Серебряного века, нельзя не вспомнить замечательные слова, сказанные в 1911 г. Вяч. Ивановым: Достоевский

> жив среди нас, потому что от него или чрез него всё, чем мы живём, – и наш свет, и наше подполье. Он великий зачинатель и предопределитель нашей культурной сложности. До него всё в русской жизни, в русской мысли было просто. Он сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство, создал, – как «Тёрнер создал лондонские туманы», – т.е. открыл, выявил, облёк в форму осуществления – начинавшуюся и ещё не осознанную сложность нашу; поставил будущему вопросы, которых до него никто не ставил, и нашептал ответы на еще не понятые вопросы. Он как бы переместил планетную систему: он принёс нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживал Запад уже в течение столетий, – одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неведомое миру[1].

Те же слова присутствуют и на страницах позднейшей книги Иванова «Достоевский. Трагедия – миф – мистика» (начало 1930-х гг.)[2].

Тема «культурной сложности» звучит в связи с Достоевским и в полемике В.Ф. Эрна с русскими философами круга журнала «Логос»[3]. Процитировав фрагмент из программного редакционного предисловия «логосовцев», написанного С.И. Гессеном и Ф.А. Степуном («Мысль наша никогда не была вполне свободною и вполне автономною. Основные принципы русской философии никогда не выковывались на медленном огне теоретической работы мысли, а извлекались в большинстве случаев уже вполне готовыми из темных недр внутренних переживаний»[4]), Эрн иронически замечает: «Редакции “Логоса” “темные недра внутренних переживаний”

представляются, очевидно, в виде огромного мешка, в котором "*готовыми*" хранятся "принципы", убеждения, чувства и движения воли. <…> Нужно иметь огромную смелость, чтобы в стране Достоевского с такой решительностью провозгласить теорию "мешка готовых переживаний"»[5]. «Явление Достоевского – продолжает в другой статье Эрн – совершенно *новое* в истории мирового сознания, звучащее откровением для всех культур мира, <…> – ничего равного не находит себе в европейской современности»[6]. И далее, проясняя в последующих работах столь значимую для него антитезу новоевропейского ratio и антично-христианского Λόγος'а, философ утверждает, что глубинный пафос русской культуры – палинодия, своеобразная «метанойа», возвращение к небесному Отцу, утверждение трансцендентизма, онтологических святынь и онтологической Правды. И заметнее всего этот пафос в «гениальных вершинах [нашего. – *О.М.*] <…> культурного самосознания»: «Достоевский – ведь это сплошной гимн возврату, гимн экстатический, гимн полифонный, с голосами всех разрозненных русских стихий, даже больше: по замыслу – во всемирной, всечеловеческой инструментовке»[7].

Художественный мир, созданный гением Достоевского, настолько завораживал русских религиозных мыслителей конца XIX – начала XX вв., что грань между художественным вымыслом и действительностью становилась для них условной, зыбкой, проницаемой, и одно порою переходило в другое и наоборот. По-видимому, нечто важное у персонажей Достоевского, вовлеченных в событие искания и испытания истины с существенным сращением идеи и ее носителя (М.М. Бахтин), с неизбежным драматизмом, двойственностью и *двойничеством*, касанием *миров иных* и *подпольем*, интонировало самому душевному строю, а может быть, и создавало впервые такой душевный строй русских философов, определяя как радикализм их мышления и поведения, так и формы описания и самоописания[8].

Уже при жизни Вл. Соловьева горячо обсуждалось, прототипом кого из братьев Карамазовых он послужил: Ивана – или все же Алеши; это означало готовность современников понимать Соловьева как персонажа романов Достоевского. В начале 1870-х в Москве, – писал племянник философа, –

> Соловьева начали окружать «странные люди», мистики, колебавшиеся межу православием, спиритизмом и... выпивкой, видевшие в молодом философе существо «сверхчеловеческое». «Неужели они думают, – говорил как-то Владимир Сергеевич моему отцу, – что у меня не хватило бы пороху основать секту?» И некоторые люди впоследствии, когда в 90-х годах Соловьев отказался от прежних широких практических задач и перешёл к философии и публицистике, с горькой иронией называли его «неудавшимся Мессией». В общем это окружение странными энтузиастами напоминает окружение Николая Ставрогина в романе Достоевского «Бесы» и не один Шатов готов был с горечью воскликнуть: «Много вы значили в моей жизни, Владимир Сергеевич!»[9]

Стремление рассматривать Соловьева сквозь призму романов Достоевского привлекает и сегодня[10].

Художественная реальность романов Достоевского, с ее необъятными запасами времени (σχολή), в котором, как в *царстве мертвых* или в захолустном российском городке, *Некрополисе*, раскрывается вечность («мы <...> сошлись в беспредельности <...> в последний раз в мире»), где встречаются Парменид и Аристотель, Сократ и Декарт, Чаадаев и Ставрогин, Пушкин и инок Парфений, – эта романная реальность становится реальностью философской par excellence.

> <...>Хочу выставить во 2-й повести главной фигурой Тихона Задонского; конечно, под другим именем, но тоже архиерей будет проживать в монастыре на спокое [замысел «Жития великого грешника». – *О.М.*]. <...> Тут же в монастыре посажу Чаадаева (конечно, под другим тоже именем). Почему Чаадаеву не просидеть года в монастыре? Предположите, что Чаадаев, после первой статьи, за которую его свидетельствовали доктора каждую неделю, не утерпел и напечатал, например, за границей, на французском языке, брошюру, – очень и могло бы быть, что за это его на год отправили бы посидеть в монастырь. К Чаадаеву могут приехать в гости и другие: Белинский наприм<ер>, Грановский, Пушкин даже. <...> В монастыре есть и Павел Прусский, есть и Голубов, и инок Парфений (29:1, 118; письмо Достоевского А.Н. Майкову, март 1870 г.).

В этой философской реальности пробуется «на излом» европейский философский дискурс от Парменида до Ницше, здесь сталкиваются не только мировоззрения, не только точки зрения и формы ви́дения мира, но прежде всего сами способы осуществления этих ви́дений, сталкиваются *онтологии*. «<...> Автор посчитал возможным существование такой драмы, <...> где бы не речь, подчиненная минутным впечатлениям, но целая жизнь одного лица служила бы вопросом или ответом на жизнь другого», – определял свою творческую задачу В.Ф. Одоевский, автор первого русского философского романа «Русские ночи»[11]. Задачу, для художественного дарования Одоевского оставшуюся непосильной, выполнил с непревзойденной степенью совершенства Достоевский, с его необычайно острым ощущением современности как эпохи глобального кризиса христианской культуры, проявляющегося в распаде традиционных форм жизни, душевном хаосе и расслабленности, нравственной анархии, скептицизме, безверии и беспринципности, чреватых чудовищными духовными, социальными и политическими потрясениями. Отсюда обилие и глубина художественных образов, отражающих многообразие православного религиозного переживания и богоборческого бунта. Разнузданное рационализирование, в котором боль и страдание являются состояниями бытия, а Бог – страхом перед болью, «ничто», неизбежно ведущее к самооправданию, вседозволенности и человекобожию, представлено персонажами-идеологами, носителями утончённо-софистических теорий. И здесь же образы смирения, кротости, всепрощения, в которых слиты воедино судьба, вина, необходимость, долг, открытость страданию, – такие глубины религиозного опыта, где немыслима теория, неосуществима *работа понятия*, но ощущается действенное присутствие Бога[12].

На протяжении веков в европейской традиции образцом философа был Сократ: человек самый лучший из всех, кого довелось нам узнать на нашем веку, да и вообще самый разумный и справедливый, – свидетельствовал Платон. «Французским Сократом» называли современники Пьера Абеляра, «украинским Сократом» – Григория Сковороду. «Китайским Сократом» именовали европейцы Конфуция. Утверждение Чаадаева, что жизнь, не пробужденная работой самосознания,

напоминает сон и не является в собственном смысле слова жизнью – сократически ориентировано. Так же как и его знаменитое: «Прекрасная вещь – любовь к отечеству, но есть нечто еще более прекрасное – любовь к истине. Любовь к отечеству рождает героев, любовь к истине создаёт мудрецов, благодетелей человечества». Теперь же образцом философа становится герой Достоевского[13]. Чрезвычайно любопытно выглядит это в сочинениях мыслителя, о котором, к сожалению, сегодня говорят не часто. Алексей Александрович Козлов (1831–1901), русский философ-панпсихист, с 1888 по 1898 издает пять выпусков авторского журнала «Свое слово» (Киев, СПб), где помещает одно из центральных своих произведений: «Беседы с петербургским Сократом». В центре – alter ego автора, Алексей Иванович, которого все называют Сократ Иванович, или Сократ с Песков (район в Санкт-Петербурге). Рассказывает о беседах еще один близкий автору персонаж, Платон Калужский. А вот собеседниками петербургского Сократа являются персонажи романа «Братья Карамазовы». Мы встречаем здесь и Петра Фомича Калганова, и повзрослевшего Колю Красоткина, Алешу Карамазова и даже Катерину Ивановну, ныне его супругу. Из бесед мы узнаем о смерти Мити Карамазова и о некоторых иных подробностях пост-романной истории.

> А ведь я помню Красоткина по гимназии, – сказал Калганов Карамазову, – только мы были постарше его. Он еще, помнится, был известен в городе по выдрессированной им дворняжке, которая делала разные штуки.
>
> **Карамазов.** Он самый и есть. Я познакомился с ним по поводу одной некрасивой истории, которую проделал в каком-то безумии покойный брат Дмитрий. У постели умирающего мальчика Илюши мы с Красоткиным, несмотря на разницу лет, даже подружились. Но потом я потерял его из виду и только недавно встретил здесь в Петербурге, где он давно подвизается в качестве врача[14].

Тематика этих русских «симпосионов» (где достойное место занимают польская «старка» в трактире «Мало-Ярославец» и бутылка рейнвейна на квартире Алеши) – проблема материальной и духовной субстанции, содержание и свойства сознания, реаль-

ность пространства и времени, возможность богопознания и мн. др. «Катерина Ивановна и Анна Михайловна строго-настрого поручали дать подробный отчет обо всех разговорах, которые произойдут между нами, – предваряет одну из таких бесед Алеша Карамазов. – Кстати, они сильно протестуют против того, что мы часто беседуем без них и хотят требовать участия и в обедах, и во всех наших сборищах. Скажите, пожалуйста, как могла такая теория, как Юма, найти последователей, поклонников и вообще распространиться?»[15]

В 9-й беседе («Свое слово» № 3, 1890) появляется Иван Карамазов, который, как сообщает повествователь, долго жил во Франции и обрел там большую склонность к католической церкви, о которой и начинает спорить сначала с братом, а потом и с Сократом Ивановичем. (Это то самое время, когда в русском образованном обществе обсуждаются католические симпатии Соловьева.)

Почему персонажи именно «Братьев Карамазовых»? – задавался вопросом сын Козлова, философ С.А. Алексеев-Аскольдов (1870/71–1945). Вся философия Козлова, отвечает он,

> явственно тяготела к христианству. <…> Избираются именно лица, для которых религия сознательно или бессознательно была основным вопросом жизни, – философская драма бесед почему-то спаивается в одно целое с религиозной драмой самого центрального религиозного произведения Достоевского. Очевидно, что здесь именно нашел Козлов наиболее родственную почву для своей философии, наиболее близкие отзвуки своему жизненному настроению[16].

В русском символизме, культуре с избыточной степенью семиотичности, где идея жизнестроения (построение *жизни* по законам и при помощи *искусства*) занимает важное место, где граф Генрих (Андрей Белый) и Рупрехт (В.Я. Брюсов) разыгрывают сложные партии с несчастной Ренатой – Ниной Петровской, сюжеты Достоевского властно вторгаются в реальность.

> Тут дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай-с, когда помутилось сердце человеческое... Тут книжные мечты-с, тут теоретически раздражённое сердце; тут видна решимость на первый шаг, но решимость особого рода, – решился, да как с горы упал или с колокольни слетел, –

говаривал Порфирий Петрович.

> Ты загипнотизировал себя и близких тебе крайностями своей натуры. Словно так и быть должно, что ты или горишь огнём Божиим или распаляешься огнём сатаны. Ты приучил себя к мысли, что иначе не может быть, и без ужаса думаешь о том, что и в будущем ждёт тебя такая же жизнь безумных колебаний, –

это уже из автохарактеристики Валентина Павловича Свенцицкого (1881–1931), весьма заметного персонажа российской интеллектуальной жизни пореволюционной поры, автора книги «Жизнь Ф.М. Достоевского» (М., 1911)[17]. Вот уж кому от младых ногтей дано было созерцать две бездны разом! Участник философского семинара С.Н. Трубецкого, один из основателей полулегального «Христианского Братства Борьбы», активный деятель Религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева и Вольного богословского университета в Москве, автор (вместе с Эрном) сборника «Взыскующим Града» (1906), задуманного по образцу «Дневника писателя» Достоевского, он выступает с пользующимися шумной известностью докладами о христианстве и революции, христианстве и терроризме, резко критикует официальную церковь, атеистическую и позитивистскую идеологию интеллигенции, противоречивые искания многочисленных мистико-декадентских кружков.

> Разве может Карамазов-отец, съеденный блудом, понять смысл любви? Но и «мистики», духовным блудом омертвившие душу свою, неспособны на непосредственное, живое, целомудренное религиозное чувство. Оно сейчас же делается материалом для духовного блудодействия: его таскают по журфиксам, в нём копаются на глазах у всех, а если есть литературный талант, то ещё и тащут в типографию[18].

Сейчас заметна тенденция описывать жизнь Свенцицкого в агиографическом ключе; на мой взгляд, вся эта душевная финифть совершенно неадекватна предмету. Проповед-

ник христианского аскетизма в самых суровых его формах, Свенцицкий действительно производил ошеломляющее впечатление на современников; что-то гипнотическое было в этом человеке, – утверждают близко знавшие его В.Ф. Эрн, С.Н. Булгаков, В.А. Тернавцев, Ф.А. Степун, М.В. Вишняк и др. И *вдруг* – скандал: Свенцицкого исключают в конце 1908 г. из состава Религиозно-философского общества за «ряд действий, явно предосудительных» (совершение которых он в частном письме признал)[19]. О них он чуть не открытым текстом рассказывал и в памфлете «Письма ко всем» (1907), и в нашумевшем романе «Антихрист» (1908), главный герой которого под личиной благообразия ведет отвратительную тайную жизнь, цинично обманывая близких и с ужасом ощущая, что в нем поселился и крепнет, растет, пожирает его бессмертную душу – *сатана*. Всё это – двойная *жизнь* и литературная «*исповедь*» – было по сути неким экзистенциально-метафизическим экспериментом в духе то ли Подпольного человека, то ли Ставрогина, со схожими, отчасти, последствиями (Николай Всеволодович, напомню, рассказывал как-то, что «он подвержен, особенно по ночам, некоторого рода галлюцинациям, что он видит иногда или чувствует подле себя какое-то злобное существо, насмешливое и “разумное”, “в разных лицах и разных характерах, но одно и то же, а я всегда злюсь...”»). Последующая жизнь Свенцицкого не может не впечатлять событиями в духе сюжетосложения романов Достоевского, при сохранении того же «достоевского» радикализма: поговаривают, что он бежит за границу, во Францию, спасаясь как от преследования властей за резкую критику официальной церкви («Второе распятие Христа» 1908 г. и др.), так и от мести эсеров, поклявшихся расправиться с двуличным «пророком», по возвращении сближается с так называемыми «голгофскими» христианами (группа христианских социалистов, активно использующих учение Н.Ф. Федорова), совершает путешествие на Кавказ к христианским пустынникам. В 1917-м Свенцицкий принимает сан священника и становится проповедником в Добровольческой армии А.И. Деникина, позднее несколько лет работает в московских храмах, участвуя в торжественных богослужениях вместе с различными архиереями и самим патриархом Тихоном. Отец Валентин резко обличает «обновленческую» церковь, а позднее «сергианство», церковную политику лояльности советской власти. Его талантливые проповеди, в которых он призывает к внутреннему, духовному противостоянию лежащему во зле миру (в чем властями усматривается противостояние режиму), его идеи «монастыря в миру» получают большую известность. В 1922 г. и затем в 1928 г. о. Валентин репрессирован, в октябре 1931 г. он умирает в сибирской ссылке, покаявшись перед Церковью, прощенный и воссоединенный с нею[20].

По молодости и Н.А. Бердяев (1874–1948) порою представлял себя Ставрогиным, аристократом, идущим в революцию, как сам он поведал об этом в философской автобиографии:

> Мне всегда казалось неверным и выдуманным, что дух должен бороться с плотью (соблазнами плоти). Дух должен бороться с духом же (с соблазнами духа, которые выражаются и в плоти). Но мой дух бывал ложнонаправленным. У каждого человека, кроме позитива, есть и свой негатив. Моим негативом был Ставрогин. Меня часто в молодости называли Ставрогиным, и соблазн был в том, что это мне даже нравилось (напр<имер>, «аристократ в революции обаятелен», слишком яркий цвет лица, слишком чёрные волосы, лицо, походящее на маску). Во мне было что-то ставрогинское, но я преодолел это в себе. Впоследствии я написал статью о Ставрогине, в которой отразилось моё интимное отношение к его образу. Статья вызвала негодование[21].

Частый прием манипулятивных любовных писем Зинаиды Николаевны Гиппиус, – справедливо утверждает современный исследователь, – истерические метания в духе Настасьи Филипповны («Идиот»), по-достоевски осложненные неостановимой саморефлексией. Вот письмо Н.М. Минскому от 14 января 1892 г.:

> Должно быть, я в вас влюблена. А кажется, что нет. Отчего все так неверно кажется? Или, может быть, то, что кажется – и есть верное. <…> Что значит «влюблена»? Подразумеваю я под этим любовь или что-нибудь другое? Но, кажется – одно верно: я говорю о любви, значит, не люблю. <…> Но, предположив, что я влюблена – ставлю другой вопрос: следует ли мне быть влюбленной? Мне

кажется, что лучше делать то, что хочется. Хочется ли мне быть влюбленной… в вас? Нет. <…> Сделать, чтобы вы меня не любили – нельзя, надо, чтоб меньше любили, хотя на мгновенье. С этой целью пишу вам сие глупейшее письмо… которое, впрочем, ровно ничего не доказывает, ну, право, ничего, ибо я его написала нарочно, и я гораздо умнее его… (Это я действую, подчиняясь своему новому желанию – чтобы вы меня любили больше)[22].

Наиболее радикальный пример такого философского «вчувствования», «погружения», – случай Василия Васильевича Розанова с его женитьбой на Аполлинарии Прокофьевне Сусловой, прототипе Полины в «Игроке» и отчасти Настастьи Филипповны в «Идиоте». Вот что пишет С.Н. Дурылин, говоря о письме Розанова с изложением истории его первого брака:

В[асилий] В[асильевич] ранее рассказывал мне как-то, что женился на Сусловой потому, что она была любовницей Достоевского. Это был брак «от психологии», брак по Достоевскому, – но совсем не по Розанову, не по автору «Семейного вопроса» и «В мире неясного и нерешённого». Брак – из романа Достоевского, а не из лона Авраамова. Она была старше его на 16 лет: она уже сильно «пожила», – не только с Достоевским, но (знал ли это В.В., когда женился?) и с нигилистами, и с иностранцами, и с красивыми испанцами. <...> В письме было яркое, мучительное до боли, просто стонущее, противопоставление того, что Розанов искал и что нашёл в 40-летней даме с нигилизмом. Романтика: «та, кого любил Достоевский»! – оборвалась, психология по Достоевскому вдруг обернулась психологией тончайшего, непрерывного женского мучительства. Произошло недоразумение, идущее до глубины, расщепляющее самую жизнь: несмотря на «романтику», на «Достоевского», он-то искал брака не по психологии, а по онтологии, а сам оказался в плену у брака по психопатологии. Вместо греющего добрую плоть нежной семейственности «Бога Авраама, Исаака и Иакова» оказалось озлобленное безбожие шестидесятницы с постелью «принципиально» бездетной; вместо возлюбленной и нежной – озлобленная, умная, как бес, и злая, как бес, полунигилистка, полу-Настасья Филипповна (из «Идиота»), кому-то и чему-то непрерывно мстящая; вместо чаемой «колыбельной песни» в спальне раздавался психопатологический визг стареющей, ломаной и ломающейся женщины – «непрерывным раздражением» пленной мысли, озлобленной души, стареющей плоти. Начался ужас. Этот ужас сквозил в каждой строке, в каждом слове, в каждом вздохе этого письма, – и я не могу лучше и точнее выразить этого ужаса, как сравнением: тот, кто хотел возлежать, как герой «Песни песней», на нежном и плодящем лоне, входящем в неистощимое, присно рождающее и святое лоно Авраамово, тот оказался прикованным к колющей постели стареющей, бесплодной, чувственной и истеричной нигилистки, мстящей Достоевскому, как Грушенька своему покровителю...[23]

* * *

Закончу эти заметки цитатой из автора, к которому обратился вначале: «Тридцать лет тому назад умер Достоевский, а образы его искусства, эти живые призраки, которыми он населил нашу среду, ни на пядь не отстают от нас, не хотят удалиться в светлые обители Муз и стать предметом нашего отчужденного и безвольного созерцания. <…> Каждой судороге нашего сердца он отвечает: “знаю, и дальше, и больше знаю” <…>». Достоевский «вечно стоит перед нами, с испытующим и неразгаданным взором, неразгаданный сам, а нас разгадавший, – сумрачный и зоркий вожатый в душевном лабиринте нашем, – вожатый и соглядатай»[24].

Примечания

[1] *Иванов В.И.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 283.

[2] *Иванов В.И.* Достоевский. Трагедия – миф – мистика // Иванов В.И. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 354.

[3] См. об этом: *Марченко О.В.* К истокам замысла «Истории русской философии» В.В. Зеньковского // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Богословие. Философия. Вып. I:16. М., 2006. С. 105–113; *Он же.* К спорам о русской философии в России и русском за-

рубежье // Русское зарубежье – духовный и культурный феномен: Международный сборник научных статей. Вып. 2. М., 2008. С. 65–71.

[4] От редакции //Логос: Международный ежегодник по философии культуры. 1910. Книга 1. Репр. изд. М., 2005. С. 1–2.

[5] *Эрн В.Ф.* Нечто о Логосе, русской философии и научности // Эрн В.Ф. Соч. М., 1991. С. 91.

[6] *Эрн В.Ф.* Меч и крест // Эрн В.Ф. Соч. С. 357.

[7] *Эрн В.Ф.* Время славянофильствует Лекция вторая. [1915] // Эрн В.Ф. Соч. С. 389. Об Эрне и его философских взглядах см.: *Марченко О.В.* Очерки по истории философии. М ., 2002. С. 158–230.

[8] Впечатляет количество русских мыслителей, специально писавших о Достоевском: В.С. Соловьев, А.Л. Волынский, В.В. Розанов, Д.С. Мережковский, Лев Шестов, Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, Андрей Белый, Вяч. Иванов, В.П. Свенцицкий, А.С. Глинка-Волжский, С.И. Гессен, Ф.А. Степун, С.А. Алексеев-Аскольдов, А.З. Штейнберг, Н.О. Лосский, Л.П. Карсавин, С.Л. Франк, И.И. Лапшин, В.В. Зеньковский, М.М. Бахтин, Д.И. Чижевский и др.

[9] *Соловьев С.М.* Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция. М., 1997. С. 54.

[10] См.: *Эпштейн М.* Роза мира и царство антихриста. О парадоксах русской эсхатологии. // Континент. 1994. № 79. С. 283–332. По мысли автора, в литературном персонаже Иване Карамазове пророчески угадана судьба теократической идеи Вл. Соловьева; последний, со своей стороны, толкует заветы писателя в «Трех речах в память Достоевского» в духе Ивана Карамазова.

[11] *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. М., 1975. С. 8.

[12] См.: *Гуардини Р.* Человек и вера. Брюссель, 1994. С. 41–45.

[13] См. об этом: *Марченко О.В.* Люблинские доклады [I] //Философия и современные проблемы гуманитарного знания. Сб.2. М., 2000. С. 139–141 [Сократическая тема у Достоевского. Введение]; *Он же.* Сократическая тема у Достоевского // Историко-философский ежегодник'2001 /Ин-т философии. М ., 2003. С.144–155; *Он же.* Очерки по истории философии. С. 70–82; *Он же.* К истории европейского сократизма: Н.Ф. Федоров // «Служитель духа вечной памяти»: Николай Федорович Федоров (к 180-летию со дня рождения). Сборник научных статей: В 2 ч. Ч. 2. М., 2009. С. 124–132.

[14] *Козлов А.А.* Свое слово. Запорожье, 2008. С. 19. [Беседа первая].

[15] Там же. С. 47.

[16] *Аскольдов С.А.* Алексей Александрович Козлов. СПб., 1997. С. 215.

[17] *Свенцицкий Вал.* Письма ко всем. (Памфлет). М., 1907. С. 10. См.: *Марченко О.В.* Свенцицкий (Свентицкий) Валентин Павлович // Сто русских философов. Биографический словарь. М., 1995. С. 216–218.

[18] *Свенцицкий Вал. и Эрн В.* Взыскующим Града. № 1. М., 1906. С. 34. Л.П. Карсавин в своем этюде «Фёдор Павлович Карамазов как идеолог любви» (1921) взглянул на проблему иначе.

[19] «Была у него дача-избушка в селе Крёкшино по Савёловской ж.д. <...> Позднее выяснилось, что, удаляясь на лоно природы для медитаций, Свенцицкий проводил значительную часть времени не в вонючей избушке, а в соседнем помещичьем доме. Жизнедеятельность "аскета" выразилась в том, что он умудрился соблазнить почти одновременно трёх молодых подруг, интеллигентных и привлекательных. С каждой он прижил по ребёнку, заверив, очевидно, что "нет святости без греха" <...>. Все трое как были, так и остались близкими подругами» (*Вишняк М.* Дань прошлому. Нью-Йорк, 1954. С. 168–169).

[20] См.: *Свенцицкий В.П.* Предсмертные письма. Публ. Р. Крепса // Минувшее. Исторический альманах. I. М., 1990. С. 297; *Свенцицкий А.[Б.]* Они были последними? М., 1997.

[21] *Бердяев Н.А.* Самопознание (Опыт философской автобиографии) /Сост. предисл., подгот. А.В. Вадимова. М., 1991. С. 35.

[22] *Матич О.* Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М., 2008; о письмах З. Гиппиус к Л.Н. Вилькиной (Минской) и З.А. Венгеровой, напоминающих письма Настасьи Филипповны к Аглае, см. с.193–194.

[23] *Дурылин С.Н.* В.В. Розанов [Публ. В.А. Десятникова] // Начала. 1992. № 3. С. 46–47 (также см.: *Дурылин С.Н.* В своем углу / Сост. и прим. В.Н. Тороповой; предисл. Г.Е. Померанцевой. М., 2006. С. 618–619).

[24] *Иванов В.И.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов В.И. Родное и вселенское. С. 282.

II

Л.И. САРАСКИНА

(Россия, Москва, Институт искусствознания)

«Кто сей красавец?»

(Ф.М. Достоевский и А.Л. Блок: к проблеме демонизма)

Связи Достоевского с культурой и литературой Серебряного века — тема обширная и богатая. Здесь речь пойдет о контактах Достоевского с *людьми* Серебряного века, ибо между двумя эпохами, хоть их и разделила бездна, не было непроходимого барьера, а существовала прочная цепочка человеческих отношений.

Автор воспоминаний об Александре Блоке – Мария Андреевна Бекетова (1862–1938), родная тетя поэта со стороны матери и первый его биограф, писала о его отце, Александре Львовиче Блоке:

> Когда семья Блоков переселилась в Петербург, Александр Львович поступил на юридический факультет Петербургского университета и был одним из выдающихся учеников покойного профессора А.Д. Градовского [того самого, с которым резко полемизировал Достоевский в «Дневнике писателя». – *Л.С.*]. Все это происходило в 70-е годы прошлого столетия, когда в Петербурге блистала известная общественная деятельница, красавица Анна Павловна Философова[1].

Сын Анна Павловны, Дмитрий Владимирович Философов (рожденный в 1872 г.), мальчиком видел Достоевского в доме своих родителей. По воспоминаниям внучки Анны Павловны, Достоевский очень любил поговорить с детьми хозяйки салона и сразу располагал их к себе, в играх с ним они совершенно забывали разницу между ними — так он умел войти в их интересы. Дмитрий Философов станет редактором журнала «Мир искусства», с которого и начался Серебряный век русской культуры; его кузеном был Сергей Дягилев (А.П. Философова была урожденная Дягилева); он вошел в знаменитый триумвират, став членом «домашней церкви» Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Мережковского, а потом сблизился с Борисом Са-

винковым и Юзефом Пилсудским в Польше. Достоевский и Серебряный век стоят так близко, как мы, может быть, сейчас уже перестали ощущать.

Но цитирую далее воспоминания М.А. Бекетовой:

> На вечерах А.П. Философовой бывал и Александр Львович Блок. Там он встречался с Достоевским, которого поразила наружность молодого человека. Как говорили тогда, Достоевский собирался изобразить его в одном из своих романов в качестве главного действующего лица[2].

В поэме «Возмездие» Александр Блок даст подробный портрет салона Философовой:

> На вечерах у Анны Вревской
> Был общества отборный цвет.
> Больной и грустный Достоевский
> Ходил сюда на склоне лет
> Суровой жизни скрасить бремя...
> С простертой дланью вдохновенно
> Полонский здесь читал стихи.
> Какой-то экс-министр смиренно
> Здесь исповедывал грехи.
> И ректор университета
> Бывал ботаник здесь Бекетов,
> И многие профессора,
> И слуги кисти и пера,
> И также – слуги царской власти,
> И недруги ее отчасти,
> Ну, словом, можно встретить здесь
> Различных состояний смесь[3].

Достоевский познакомился с Философовой на одном из литературных вечеров в конце 1871–1872 года. Важно понимать, какую роль он играл в ее доме. Анна Павловна Философова, одна из учредительниц Высших женских курсов, супруга главного военного прокурора (отец которого, кстати, был одним из прототипов Федора Карамазова, как это показал М.С. Альтман[4]), называла писателя своим *нравственным духовником*:

> Я ему всё говорила, все тайны сердечные ему поверяла, и в самые трудные жизненные минуты он меня успокаивал и направлял на путь истинный. Я часто неприлично себя с ним вела! Кричала на него и спорила с неприличным жаром, а он, голубчик, терпеливо сносил мои выходки![5]

Достоевский и в самом деле был снисходителен к обворожительной красавице, одной из первых в Петербурге (в 1877 ей было около сорока), ценя в ней «умное сердце», беззаветную доброту и талант каким-то восьмым чувством притягивать доверие людей. Именно в ее доме сообщит Федор Михайлович о том эпизоде своего детства, когда какой-то пьяный мерзавец совершил страшный грех – изнасиловал 9-летнюю девочку, и та умерла, истекая кровью... Этот эпизод, рассказанный Достоевским в салоне матери, запомнит ее старший сын, Владимир Владимирович Философов; в 1878 ему было уже 20 лет, и он был очевидцем рассказа. Анна Павловна придет к Достоевским в день смерти их маленького сына Алеши и вместе с родителями будет оплакивать ребенка, погибшего от первого же приступа унаследованной отцовой эпилепсии.

> В салоне этом без утайки,
> Под обаянием хозяйки,
> Славянофил и либерал
> Взаимно руку пожимал
> (Как, впрочем, водится издавна
> У нас, в России православной:
> Всем, слава богу, руку жмут).
> И всех — не столько разговором,
> Сколь оживленностью и взором, —
> Хозяйка в несколько минут
> К себе привлечь могла на диво.
> Она, действительно, слыла
> Обворожительно-красивой,
> И вместе — добрая была.
> Кто с Анной Павловной был связан, —
> Всяк помянет ее добром...

Легко можно установить годы, когда Достоевский и Александр Львович Блок могли встретиться в салоне Анны Павловны.

Средь пожилых людей и чинных,
Среди зеленых и невинных —
В салоне Вревской был как свой
Один ученый молодой.
Непринужденный гость, привычный —
Он был со многими на «ты».
Его отмечены черты
Печатью не совсем обычной.
Раз (он гостиной проходил)
Его заметил Достоевский.

Непринужденный гость – 26-летний юрист Александр Львович Блок, блестяще талантливый, одаренный острым, скептическим умом, великолепный музыкант, с красивым, гордым, сумрачным, тонким лицом. Это 1877–1878 год.

Итак, Достоевский, однажды, будучи в доме Философовой, заметил, как в гостиной мимо него прошел незнакомец.

«Кто сей красавец? – он спросил
Негромко, наклонившись к Вревской: –
Похож на Байрона».

Это всё, что сказал Достоевский об А.Л. Блоке, но это было услышано всем кружком Философовой и осталось в памяти семейства. И действительно: запись семейного предания звучит у Блока так: «Достоевский, увидев А.Л. Блока на вечере у А.П. Философовой: “Кто этот красавец? – Похож на демона”»[6].

В высшей степени показательно, что слова «похож на Байрона» – были поставлены рядом со словами «похож на демона». На языке Достоевского такая оценка значила слишком много. Слишком большие смыслы стояли за этими символами, ведь Достоевский сам однажды подпал под власть демонической личности, вернее личности, о которой он думал, что она демоническая. Я имею в виду историю отношений писателя с членом кружка Петрашевского Н.А. Спешневым, которого писатель в молодости называл «Мой Мефистофель», а спустя двадцать лет воспользовался внешностью Николая Александровича для создания образа Николая Ставрогина, «обворожительного демона» «безмерной высоты». «Я из сердца взял его» (29:1, 142), – признавался Достоевский своему

издателю М.Н. Каткову, не скрывая, что обворожительный демон – мрачный злодей.

Приведу только один пример отношения Достоевского к мужскому демоническому комплексу. В 1863 г. он узнаёт, что его подруга, Аполлинария Суслова, связь с которой длится уже несколько лет, изменила ему, и что в Париже, где она дожидается его, чтобы ехать вместе в путешествие по Италии, у нее появился другой возлюбленный, о чем она сама и сознается писателю, приговаривая: «Ты едешь немножко поздно»[7]. Достоевский спрашивает ее: «Может быть, он красавец, молод, говорун. *Но никогда ты не найдешь другого сердца как мое...*»[8] И Суслова записывает в дневник: «Когда я сказала ему, что́ это за человек, он сказал, что в эту минуту испытал гадкое чувство: что ему стало легче, что это несерьезный человек, не Лермонтов»[9]. Будь новый возлюбленный Сусловой похож на Лермонтова, Байрона или демона, Достоевский, наверное, реагировал бы иначе и, быть может, не просил бы ее поехать с ним в путешествие в качестве «друга и брата». Ибо «не Лермонтов» на языке Достоевского в данном контексте означало только одно: хорошо, что «не Байрон, не демон».

Следует заметить, что Достоевский не назвал А.Л. Блока прямо демоном, он назвал его *похожим на демона*. В высшей степени авторитетное слово Достоевского, создателя Ставрогина, сыграло свою роковую роль.

Словцо
Крылатое все подхватили,
И все на новое лицо
Свое вниманье обратили.
На сей раз милостив был свет,
Обыкновенно – столь упрямый;
«Красив, умен» – твердили дамы,
Мужчины морщились: «поэт»...
Но, если морщатся мужчины,
Должно быть, зависть их берет...
А чувств прекрасной половины
Никто, сам черт, не разберет...
И дамы были в восхищеньи:
«Он – Байрон, значит – демон...» – Что ж?

Повторю фрагмент воспоминаний М.А. Бекетовой: «Как говорили тогда, Достоевский собирался изобразить молодого красавца в одном из своих романов в качестве главного действующего лица».

О каком романе могла идти речь? Уже были написаны «Бесы», уже существовал «Подросток», и впереди у Достоевского был только роман «Братья Карамазовы», с героями, лишенными байронического демонского очарования. Выразительно написал об этом Н. Лосский:

> Начав с люциферовского титанизма, Ставрогин закончил свою жизнь аримановским беспросветным мраком; освобождения от него он мог достигнуть только путем смерти. Иван Федорович Карамазов был тоже человек гордый, сильный и духовно одаренный, но гордость его глубоко отлична от ставрогинской и весь тон его жизни иной[10].

Можно думать, что вдохновленный крылатыми словами Достоевского об А.Л. Блоке и семейным преданием о намерении писателя сделать красавца-правоведа главным героем своего романа, Блок-сын, не обнаружив такого романа и такого героя у позднего Достоевского, сам написал роман в стихах, поэму «Возмездие», в центре которой изображен его отец, едва не погубивший свою молодую жену, то есть мать поэта.

В «Предисловии» к поэме, разъясняя свой замысел, Блок пишет:

> Первая глава развивается в 70-х годах прошлого века, на фоне русско-турецкой войны и народовольческого движения, в просвещенной либеральной семье; в эту семью является некий «демон», первая ласточка «индивидуализма», человек, похожий на Байрона, с какими-то нездешними порываниями и стремлениями, притупленными, однако, болезнью века, начинающимся fin de siècle. Вторая глава <...> должна была быть посвящена сыну этого «демона», наследнику его мятежных порывов и болезненных падений, – бесчувственному сыну нашего века... В третьей главе описано, как кончил жизнь отец, что сталось с бывшим блестящим «демоном», в какую бездну упал этот яркий когда-то человек[11].

Очевидно: кавычки при слове *демон*, которые трижды ставит Блок, – это не кавычки от Блока, это не *демон* в кавычках, это закавыченный Достоевский, то есть цитата из семейного предания, которому Блок-сын, кажется, доверяет абсолютно.

Поэт разворачивает предложенное Достоевским беглое, но снайперски угаданное сравнение:

> На Байрона он походил,
> Как брат болезненный на брата
> Здорового порой похож:
> Тот самый отсвет красноватый,
> И выраженье власти то ж,
> И то же порыванье к бездне.
> Но – тайно околдован дух
> Усталым холодом болезни,
> И пламень действенный потух,
> И воли бешеной усилья
> Отягчены сознаньем.
> Так
> Вращает хищник мутный зрак,
> Больные расправляя крылья.

В сущности, Блок, идя вслед за Достоевским, повторяет, имея в виду реального конкретного человека: это был если и Байрон, то сниженный, если и демон, то болезненный, ущербный, потухший, скованный холодом, околдованный тайной болезнью. Замечу, что Ставрогин говорит о себе еще беспощаднее: «Какой мой демон! Это просто маленький, гаденький, золотушный бесенок с насморком, из неудавшихся» (10, 231).

В поэме подробно показана картина пагубного сближения с человеком, похожим на демона, и все драматические последствия такого увлечения.

> «Как интересен, как умен», –
> За общим хором повторяет
> Меньшая дочь. И уступает
> Отец. И в дом к ним приглашен
> Наш новоявленный Байро́н.
> И приглашенье принимает.

Очевидно, что репутацией человека, похожего на Байрона или демона, репутацией, которая околдовала юную Алю Беке-

тову, младшую из трех сестер Бекетовых, повторявшую вслед за общим хором байронические и демонские характеристики Блока-старшего, он был обязан именно Достоевскому.

И теперь А.Л. Блок, *демон назначенный*, должен хотя бы на короткое время оправдать свою репутацию.

В семействе принят, как родной
Красивый юноша.
Его блестящему уму
Противоречия прощали,
Противоречий этих тьму
По доброте не замечали,
Их затмевал таланта блеск,
В глазах какое-то горенье...
(Ты слышишь сбитых крыльев треск? –
То хищник напрягает зренье...)
С людьми его еще тогда
Улыбка юности роднила,
Еще в те ранние года
Играть легко и можно было...
Он тьмы своей не ведал сам...

Наступает этап любовного обольщения, которое вскоре превращает влюбленную в него девушку в рабу.

Он стал
Своим в семье. Он красотою
Меньшую дочь очаровал.
И царство (царством не владея)
Он обещал ей. И ему
Она поверила, бледнея...
И дом ее родной в тюрьму
Он превратил (хотя нимало
С тюрьмой не сходствовал сей дом...).
Но чуждо, пусто, дико стало
Всё, прежде милое, кругом –
Под этим странным обаяньем
Сулящих новое речей,
Под этим демонским мерцаньем
Сверлящих пламенем очей...
Он – жизнь, он – счастье, он – стихия,
Она нашла героя в нем, –

И вся семья, и все родные
Претят, мешают ей во всем,
И всё ее волненье множит...
Она не ведает сама,
Что уж кокетничать не может.
Она – почти сошла с ума...
А он?–

А он, околдовав влюбленную в него женщину, немедленно охладевает к ней, ждет и медлит, мучает, пугает, терзает невинную и беззащитную жертву, которая вся в его власти.

Но замерли в груди
Доселе пламенные страсти,
И кто-то шепчет: погоди...
То – ум холодный, ум жестокий
Вступил в нежданные права...
То – муку жизни одинокой
Предугадала голова...

Но ТАК ведет себя красавец, похожий на демона. А вот как должен вести себя истинный демон:

(Смотри: так хищник силы копит:
Сейчас – больным крылом взмахнет,
На луг опустится бесшумно
И будет пить живую кровь
Уже от ужаса – безумной,
Дрожащей жертвы...) – Вот – любовь
Того вампирственного века,
Который превратил в калек
Достойных званья человека!

Замечу: Александр Львович, имея неполный демонический чин, был заложником своей похожести на демона. Оставаясь человеком, да еще социально зависимым, он не мог так легко отказаться от женитьбы на дочери ректора университета, женихом которой его считает и семья Бекетовых, и все общество:

И было знать ему дано,
Что демоном и Дон-Жуаном
В тот век вести себя – смешно...

Он много знал – себе на горе,
Слывя недаром «чудаком»
В том дружном человечьем хоре,
Который часто мы зовем
Промеж себя) – бараньим стадом...

Итак, Александр Львович Блок произвел неотразимое впечатление на 18-летнюю Алю Бекетову и хотя, по версии поэмы, уже чувствовал охлаждение, вскоре посватался к ней. Всеобщая любимица трепетно ждала этого предложения и радостно согласилась. Обвенчавшись, молодые уехали в Варшаву, где дипломированный правовед получил кафедру в университете. Казалось, их ждет счастье: красивая молодая пара, блестящая ученая карьера Александра Львовича...

Однако –

И книжной крысой настоящей
Мой Байрон стал средь этой мглы;
Связал ее с своей судьбой
И в даль ее увез с собой,
Уже питая в сердце скуку, –
Чтобы жена с ним до звезды
Делила книжные труды.

Все обернулось драмой. Варшава оказалась кантоном Ури, куда демон уволок влюбленную в него женщину: Аля испытала судьбу Дарьи Шатовой, если бы та поехала со Ставрогиным в его ущелье. Демон бы непременно погубил Дашу, а похожий на демона Александр Львович только измучил и истерзал жену.

Он оказался психически неуравновешенным, деспотичным, болезненно скупым человеком, одержимым приступами безумной ревности и бешеного раздражения. За всякое несогласие во мнениях, недостаточное понимание музыки Шумана, за плохо переписанную страницу его диссертации он избивал жену, по скупости своей морил ее голодом. Хрупкая, нервная Аля не вынесла истязаний и решилась расстаться с мужем. Когда она вернулась в Петербург к родителям, те увидели перед собой молчаливую, забитую женщину.

Вопреки воле мужа она осталась с родными. Здесь, в «ректорском доме», в ноябре 1880 года родился ее сын Александр,

названный так же, как и оба родителя. Вскоре Александра Андреевна подала на развод, а Александр Львович продолжал жить в Варшаве. Там от него сбежали еще две жены (рассказывали, что в обращении с ними Блок перешел от кулаков к ножу).

> Судьба его исполнена сложных противоречий, довольно необычна и мрачна, – напишет сын в своей автобиографии. – За всю жизнь свою он напечатал лишь две небольшие книги и последние двадцать лет трудился над сочинением, посвященным классификации наук. Выдающийся музыкант, знаток изящной литературы и тонкий стилист, – отец мой считал себя учеником Флобера. Последнее и было главной причиной того, что он написал так мало и не завершил главного труда жизни: свои непрестанно развивавшиеся идеи он не сумел вместить в те сжатые формы, которых искал; в этом искании сжатых форм было что-то судорожное и страшное, как во всем душевном и физическом облике его. Я встречался с ним мало, но помню его кровно[12].

Итак, летучие слова Достоевского, сказанные на одном из вечеров у А.П. Философовой, по случаю беглого впечатления от внешности неизвестного для него гостя, услышанные хозяйкой салона, куда ходил цвет Петербурга конца семидесятых, стали крылатыми и, быть может, спровоцировали множество событий. Во-первых, в эти слова, под влиянием салона, куда вывозили трех сестер Бекетовых, как в окончательную истину, уверовала 18-летняя Аля, а за ней – вся ее семья: байронический элемент имел неотразимое влияние на молодых девиц и даже на взрослых дам. Красота Александра Львовича, его ум, его невероятная музыкальность, в частности привычка играть на фортепьяно по ночам, – всё внушало восторг и преклонение. Мать девушки, дама тоже чрезвычайно музыкальная, убеждала дочь не отталкивать необыкновенного человека. В глазах отца, выдающегося биолога, ректора университета Андрея Николаевича Бекетова, А.Л. Блок, одаренный правовед, был приемлемой партией для Али.

Во-вторых, А.Л. Блок, имея репутацию Байрона и демона, доставшуюся ему от *самого Достоевского*, безусловного знатока мужского демонизма (А.Л. и всё его окружение как-то пропустили мимо ушей сакраментальное слово «похож»,

равное дьявольскому «почти»), уверовал в свою репутацию сам и старался ее поддерживать, пока нужно было завоевать женщину. Он, повторяю, стал заложником этой репутации и, как показал автор «Возмездия», вынужден был идти до конца, хотя уже охладел к обожающей его девушке. Рождение сына, которого отец почти не знал и, кажется, не любил, судьбой его интересовался мало и лишь исправно высылал ему по пятьдесят рублей в месяц, ничего не изменило в нем. Когда сын стал печататься, отец прислал ему раздраженное письмо с требованием взять псевдоним: дескать, не могут серьезные труды по правоведению и какие-то стишки быть подписаны одинаково – А. Блок.

В-третьих, слова Достоевского вошли в семейное предание, дошли до поэта, заставив его смотреть на своего отца под углом зрения великого писателя. Создавая поэму «Возмездие», поэт вывел своего отца в качестве главного героя, выполнив как бы *за* Достоевского его обещание, которое тоже стало частью семейного предания.

Влюбленность Али Бекетовой в молодого красавца-ученого, ее неудачное, замужество, окончившееся бегством от мужа-деспота и скупца, рождение от брака с псевдо-Байроном (или псевдо-демоном) сына, который будет расти без отца, но многое позаимствует у него (по словам его матери, в последние годы жизни Александр Александрович все больше становился похож на отца, и не только внешне – у него случались такие же приступы гнева с битьем посуды и мебели...), у истоков всего этого, фигурально выражаясь, стоял Достоевский, слова которого: «Кто сей красавец?» – прозвучали как приговор.

В мистическом смысле поэт Александр Блок своим рождением от этого отца, с которым встречался случайно, кто навевал на мальчика тоску и злые мысли, которого он любил первый и последний раз, когда тот лежал в гробу в Варшаве, обязан был брошенному вскользь вопросу Достоевского: «Кто сей красавец?» Спустя четверть века от красоты отца мало что осталось – красавец превратился в потрепанного, обветшалого сумасшедшего, который жил в грязной нетопленой берлоге, где скапливался весь мусор его жизни.

Но сыну за всем этим мерещилось не банальное сумасшествие, не вульгарное распадение личности, не психиатрическая клиника, а именно то, что увидел в молодом красавце Блоке-старшем Достоевский и что сын этого красавца пытался разглядеть за убогим фасадом жизни угасшего отца.

Он знал иных мгновений
Незабываемую власть!
Недаром в скуку, смрад и страсть
Его души – какой-то гений
Печальный залетал порой;
И Шумана будили звуки
Его озлобленные руки,
Он ведал холод за спиной...
И, может быть, в преданьях темных
Его слепой души, впотьмах –
Хранилась память глаз огромных
И крыл, изломанных в горах...
В ком смутно брезжит память эта,
Тот странен и с людьми не схож:
Всю жизнь его – уже поэта
Священная объемлет дрожь,
Бывает глух, и слеп, и нем он,
В нем почивает некий бог,
Его опустошает Демон,
Над коим Врубель изнемог...

Слишком заманчивым оказалось семейное предание; слишком трудно было отказаться от образа, подсказанного Достоевским. Не случайно так пристрастно писал Блок об авторе «Бесов», видя в нем самом слепого могучего демона, который привел русскую литературу и русскую жизнь туда, где она оказалась. Цитирую статью «Безвременье» (1906), написанную задолго до «Возмездия»:

> Передо мной вырастают два демона, ведущие под руки третьего – слепого и могучего, пребывающего под страхом вечной пытки. Это – Лермонтов, Гоголь и Достоевский. Он (Достоевский) был послан в мир на страдание и воплотился. Он мечтал о Боге, о России, о восстановлении мировой справедливости, о защите униженных и оскорбленных и о воплощении мечты своей. Он верил и ждал, чтобы рассвело. И вот перед героем его, перед ему подобными, действительно рассвело, на

повороте темной лестницы, в глубине каменных ворот самое страшное лицо, воплощение хаоса и небытия: лицо Парфена Рогожина. Это был миг ослепительного счастия. И в тот же миг все исчезло, крутясь как смерч. Пришла падучая... Он очертя голову бросается в туман, летит и падает в падучей; он носит в душе вечную тревогу, надрыв, подступает вплотную к мечте... Достоевскому снится вечная гармония; проснувшись, он не обретает ее, горит и сгорает...[13]

Это была пристрастнейшая оценка, в которой звучало так много личного, болезненного...

В заключение воспользуюсь мыслью А.Ф. Лосева из его книги о Вл. Соловьеве, – мыслью, описывающей сложные отношения между Розановым, Леонтьевым и Соловьевым[14], и скажу, что сюжет «Кто сей красавец?» далеко выходит за академические рамки, ибо сопровождается такими событиями и переживаниями, которые скорее являются материалом для художественной и мистической беллетристики, чем для спокойного академического исследования.

Потому Блок и написал поэму, а не документальную биографию своего отца.

Примечания

[1] *Бекетова М.А.* Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990. С. 28.

[2] Там же. С. 29.

[3] Цитаты из поэмы А.А. Блока «Возмездие» приводятся по изданию: *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М. – Л., 1960. Т. 3. С. 298–299.

[4] *Альтман М.С.* Еще об одном прототипе Федора Павловича Карамазова // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 301–344.

[5] См.: *Тыркова А.В.* Анна Павловна Философова и ее время. Пг., 1915. С. 258–259.

[6] См.: *Александров А.А.* Блок в Петербурге – Петрограде. Л., 1987. С. 11.

[7] *Суслова А.П.* Годы близости с Достоевским. Дневник – повесть – письма. М., 1928. С. 47.

[8] Там же. С. 51.

[9] Там же. С. 52.

[10] *Лосский Н.* Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк, 1953. С. 249.

[11] *Блок А.А.* Указ. соч. Т. 3. С. 298–299.

[12] Там же. Т. 7. С. 12.

[13] См.: *Золотое руно. 1906. № 11–12.*

[14] *Лосев А.Ф.* Владимир Соловьев и его время. М., 1990. С. 526.

Т.А. КАСАТКИНА

(Россия, Москва, ИМЛИ РАН)

Выстрел в Христа у Ф.М. Достоевского и А. Блока: как возрождается надежда

Выстрел в Христа у Блока в финале поэмы «Двенадцать» имеет в русской литературе свой прецедентный текст. Это выстрел в Христа у Достоевского в главе «Влас» «Дневника писателя 1873 года».

Оба текста просто на удивление похожи и тематически, и структурно. И в том, и в другом тексте выстрел в Христа производится на фоне «кутежа», безудержа народа, освобожденного и пробующего на вкус обретенную свободу. И в том, и в другом тексте Христос сталкивается с разгулом народной «дерзости». Деревенские парни у Достоевского так и спорят – о том, «кто кого дерзостнее сделает» (21, 34). Красноармейцы стреляют в Христа, не видя, в Кого стреляют, но вполне закономерно подведенные к этому выстрелу «программным» заявлением: «Пальнем-ка пулей в святую Русь». Парень у Достоевского не знает, чего от него потребует его сообщник, но весь ход событий с говением и выносом причастия из храма, показывает ему, в каком направлении движется, нарастая, их общая «дерзость». Достоевский только доводит свой текст чуть дальше, чем Блок – свой, показывая, в конце концов, стрелку его настоящую мишень. И показывая затем читателю, что происходит с решившимся «на все» человеком, опознавшим вдруг истинный Объект своего «дерзновения».

Имея в «подкладке» своего произведения подобный прецедентый текст, Блок вполне мог остановиться там, где он остановился, и не предсказывать то, что произойдет, спустя «дни и ночи», спустя версты и годы пурги, слепящей глаза стрелков. Потому что недоговоренность текста, написанного «на фоне» другого текста является не недоговоренностью, а отсылкой. И отсылкой к писателю, который стал – очевидно и безусловно – на рубеже XIX – XX веков «общим фондом» русской культуры.

Полагаю, растерянность Блока по поводу реакции современников на поэму была вызвана еще и этим неопознаванием ими того знания, которое всеми в тот момент предполагалось общим для поколения и культуры в целом.

Блоковский текст не был понят большинством читателей (и современников и потомков) потому, что не воспринимался на фоне своего прецедентного текста. Однако анализ как раз этого прецедентного текста был сделан Андреем Белым в докладе и затем статье «Трагедия творчества. Толстой и Достоевский», хорошо известных Блоку[1]. Так что мы имеем еще одно доказательство того, что перед нами два соотносительных и соотнесенных текста: Белый написал своего рода текст-посредник, текст-медиатор, дал третью рифму в этой исторической поэме, уничтожив тем самым всякую возможность предположения о «бессознательности» блоковского письма «на фоне» Достоевского.

Просто необходимо привести здесь отрывок из текста Андрея Белого. Напомнив о пророчестве, данном в «Бесах» некоей старицей – о том, что если землю напоить слезами своими на пол-аршина в глубину, то тотчас возрадуешься и никакой уже горести более не увидишь, Белый продолжает:

> Странное пророчество: оно откликается в поучении светильника России – старца Зосимы; Зосима учит любить землю; оно откликается и в Евангелии: «Ныне вы не увидите Меня, и потом вскоре увидите Меня, и радости вашей никто **не отнимет от вас**…» И герои Достоевского, как и сам Достоевский, будто не видят Его; но и они, и Достоевский, сквозь терпение, безумие и бред земной юдоли помнят, что снова увидят Его, что радости их никто не отнимет от них; в терзании, бреде, пороке и преступлении таится радость; сумасшествие, бред, эпилепсия, убийство – все это для Достоевского коренится в душе русского **богоносца** – народа: все это – расстреливание причастия, весь этот призыв броситься в бездну «вверх пятами» – есть тайная надежда Достоевского, что в минуту последних кощунств над мытарями, блудницами и разбойниками поднимется образ Того, Кто сказал: «Радости вашей никто не отнимет от вас». В последнюю минуту встанет над бездной

образ Того, Кто ходил по водам, руку протянет – и мы, если не усомнимся, – и мы вместе с Ним пойдем по водам бездны[2].

Я бы назвала этот текст «Двенадцатью» до «Двенадцати».

Но Белый продолжает – и чем дальше, тем больше возникает ощущение, что он говорит о поэме Блока – за семь лет до ее создания:

> Но какой ценой достигается для Достоевского приближение к Дальнему? Согласимся ли мы, любящие Достоевского психолога-реалиста и вместе с тем более всего любящие покой и благочиние, чтобы последняя суть нашей жизни и жизни народа была достигнута теми средствами, которые оправдывает Достоевский: средства эти – **бесчиние**, бунт надежды против всех устоев нашего строя, морали, честности; захотим ли мы смирения, достигнутого путем преступления, святости – путем греха, будущности России – путем превращения ее в многомиллионный хаос эпилептиков, идиотов, пророчествующих монахов и сладострастников. А ведь несомненно: для Достоевского дорога к последней святости лежит через землю **последнего дерзновения**. И потому-то «дорога большая, прямая, светлая, хрустальная», о которой думает Алеша, засыпая под монотонное чтение Паисия над гробом старца – дорога России – для Достоевского есть дорога над бездной; сколько же нужно избытка жизни, надежды, веры, чтобы видеть *солнце*, сверкающее посреди ее, то есть – посреди безумия, пророчества, эпилепсии, блуда видеть где-то скрытое *солнце*; или наоборот: каково же должно быть отчаяние, бессилие, какова должна быть разбитость, преступность и извращенность, чтобы ждать *солнца* именно здесь [*надо напомнить, что Солнце – традиционное именование Христа в христианстве, и Белый далее в тексте повысит первую букву этого слова; он, безусловно, говорит здесь о Христе Достоевского – но насколько более это может быть отнесено к Христу Блока! – Т.К.*]. Достоевский поднимает современную русскую действительность на дыбы перед провалом, как поднимает, по выражению Пушкина, Петр на дыбы Россию во внешних реформах. И дыбы Достоевского ужасней, преступней, безумней Петровых дыб[3].

Главный спор о концовке поэмы Блока состоял в том, чтобы определить взаимное расположение героев: стреляют красногвардейцы в Христа, или следуют за Ним? И почему остается с ними Христос? Он их Жертва или Предводитель? Текст Достоевского, да и текст Белого предлагает ответ (хотя сам Белый и бесконечно возмущен таким ответом): красногвардейцы стреляют – чтобы последовать. Христос – как, впрочем, и всегда – готов стать Жертвой – потому что это единственный способ по-настоящему стать Предводителем.

Наша жизнь так заросла грязью и корой греха и самости, плотяностью, обыденностью, мы так окончательно отвернулись от Господа, «греша бесстыдно и беспробудно», наши глаза настолько залеплены теплой жижей повседневности, в которой нам уютно и из которой мы не хотим выбираться, что для встречи с Христом лицом к лицу нужно что-то, что стряхнет с нас все это, нужно отчаянное действие, нужен полет «вверх пятами». Доводя мысль до ее «геркулесовых столбов» можно сказать: чтобы в этом, изувеченном нами мире, воочию увидеть Христа – *нужно в Него прицелиться*.

Но обратимся к ядру текста Достоевского, чтобы понять, как из отчаяния возникает надежда:

> Вижу, вползает ко мне раз мужик на коленях. Я еще из окна видел, как он полз по земле. Первым словом ко мне:
>
> – Нет мне спасения; проклят! И что бы ты ни сказал — всё одно проклят!
>
> Я его кое-как успокоил; вижу, за страданием приполз человек; издалека.
>
> – Собрались мы в деревне несколько парней, — начал он говорить, — и стали промежду себя спорить: “Кто кого дерзостнее сделает?” Я по гордости вызвался перед всеми. Другой парень отвел меня и говорит мне с глазу на глаз:
>
> – Это никак невозможно тебе, чтобы ты сделал, как говоришь. Хвастаешь.
>
> Я ему стал клятву давать.
>
> – Нет, стой, поклянись, говорит, своим спасением на том свете, что всё сделаешь, как я тебе укажу.
>
> Поклялся.

– Теперь скоро пост, говорит, стань говеть. Когда пойдешь к причастью — причастье прими, но не проглоти. Отойдешь — вынь рукой и сохрани. А там я тебе укажу.

Так я и сделал. Прямо из церкви повел меня в огород. Взял жердь, воткнул в землю и говорит: положи! Я положил на жердь.

– Теперь, говорит, принеси ружье.

Я принес.

– Заряди. Зарядил.

– Подыми и выстрели.

Я поднял руку и наметился. И вот только бы выстрелить, вдруг предо мною как есть крест, а на нем Распятый. Тут я и упал с ружьем в бесчувствии (21, 34).

Анализируя происшествие, Достоевский напишет:

<…>в самый последний момент – вся ложь, вся низость поступка, всё малодушие, принимаемое за силу, весь срам падения – всё это вырвалось вдруг в одно мгновение из его сердца и стало перед ним в грозном обличении. Неимоверное видение предстало ему... всё кончилось.

Суд прогремел из его сердца конечно. Почему прогремел не сознательно, не внезапным прояснением ума и совести, почему проявился в образе, как бы совершенно внешним, независимым от его духа фактом? В этом огромная психологическая задача и дело Господа. Для него, для преступника, без сомнения было делом Господним (21, 40).

Для нас очень важны следующие слова Достоевского, вопрошающего, но не отвечающего, не договаривающего – чтобы дать возможность нам самим ответить:

Суд прогремел *из его сердца* конечно. Почему прогремел не сознательно, не внезапным прояснением ума и совести, почему проявился в *образе*, как бы совершенно *внешним*, *независимым* от его духа фактом? (21, 40)

Нам нужно понять, почему прогремевший *из сердца* суд появился в виде *внешнего и независимого образа*? О чем это говорит? Как это сочетается?

Герой будет целиться в причастие, *принятое, но не проглоченное*. Причастие – то, что обновляет в нас, *внутри нас* образ Христов, поползшийся страстьми, как говорится в молитвах ко Святому причащению. Он будет целиться в то, что должно быть в этот момент внутри него, но находится вовне. Странным образом *вовне* здесь оказалось самое *внутреннее*, что есть в каждом человеке. Целясь в это внешнее, герой собирается выстрелить в *самое внутреннее в себе*. И самое внутреннее дает образ внешнему. Вместо непринятого причастия на шесте перед героем оказывается Христос, распинаемый его действием *внутри него самого*.

В самой глубокой бездне своих страстей, проваливаясь в себя «вверх пятами», герой может встретиться только с тем, что есть там, внутри, на последней глубине, – с образом Божиим. Плавая по поверхности повседневной жижи бытового существования можно не видеть Господа в мире и в себе. Но, решившись нырнуть в бездну – внешнюю или внутреннюю, ни с чем иным не сможет столкнуться человек, как только с Тем, что есть основание мира, с Тем, на Ком зиждется здание. Погружаясь в последнюю бездну, человек выводит на поверхность самое внутреннее, становящееся внешним, становящееся присутствием Господним в мироздании.

И происходит встреча.

Камо пойду от Тебе – Господа моего? И от лица Твоего камо бежу? – Аще взыду на небо; Ты тамо еси; аще сниду во ад, тамо еси <…> и виждь, аще путь беззакония во мне, и настави мя на путь вечен (Пс. 138, 7–8, 24).

Господь встречает человека на пути беззакония – чтобы наставить на вечный путь…

Блок – вольно или не вольно (ведь он порой *не хотел*, чтоб это был Христос) – показывает, что то же самое происходит и с Россией... С Россией, взбунтовавшейся против своего истинного внутреннего образа – и тем самым обрекшей себя на встречу с Ним.

Примечания

[1] А. Блок присутствовал на докладе Андрея Белого о Достоевском в Москве в ноябре 1910 г. (см.: *Пайман А.* Ангел и камень: Жизнь Александра Блока: В 2 кн. Кн. 2. М., 2005. С. 86).

[2] *Белый Андрей*. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. М., 1990. С. 152. Курсив в цитатах мой, выделения жирным шрифтом принадлежат цитируемому автору.

[3] Там же. С. 152.

И.С. ПРИХОДЬКО

(Россия, Москва, ИМЛИ РАН)

«Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет...»: А. Блок и Ф.М. Достоевский

Комментаторская реплика к стихотворению А. Блока «Вот Он – Христос...» 10 октября 1905 г.

* * *

Евгению Иванову

Вот Он – Христос – в цепях и розах –
За решеткой моей тюрьмы.
Вот Агнец Кроткий в белых ризах
Пришел и смотрит в окно тюрьмы.

В простом окладе синего неба
Его икона смотрит в окно.
Убогий художник создал небо.
Но Лик и синее небо – одно.

Единый, Светлый, немного грустный –
За Ним восходит хлебный злак,
На пригорке лежит огород капустный,
И березки и елки бегут в овраг.

И все так близко и так далеко,
Что, стоя рядом, достичь нельзя,
И не постигнешь синего Ока,
Пока не станешь сам, как стезя…

Пока такой же нищий не будешь,
Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг,
Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь,
И не поблекнешь, как мертвый злак.

10 октября 1905

Стихотворение посвящено Е.П. Иванову и отражает его человеческую сущность. Встретившись в религиозно-философском

собрании в 1902 г., Блок и Иванов вели долгий спор о Христе. Глубоко верующий человек в старообрядческом исповедании, Иванов сердцем впитал заповеди Христа о любви и смирении. Блок в диалоге с ним бунтовал: «<…>не пойду врачеваться к Христу. Я его *не знаю* и *не знал* никогда» [8, 105][1]. В письме к А. Белому от 7 апреля 1904 г. Блок характеризует Иванова как «юродивого, нищего духом», которому уготована будущность «блаженного» [8, 100]. Чистота и тишина его души, способность к любви и самоотверженному служению покоряют Блока, Иванов становится его близким другом через всю жизнь. Стихотворение знаменует сдвиг, который происходит в сознании Блока под влиянием Е.П. Иванова. Подсказан Ивановым и характерный для старообрядцев образ «хлебного злака», воплощающий Христа: накануне при встрече с Блоком он говорил, что видит Христа «колосящимся», «в полях грядущим»[2]. Этот укоренившийся в глубине народного сознания образ опирается на евангельскую притчу о зерне, брошенном в землю, чтобы умереть и прорасти, принеся плод сторицею, раскрывающую смысл смерти и воскресения Христа (Ин: 12,24)[3].

Однако не только Е.П. Иванов приводит Блока к размышлению над тайной смерти и воскресения, символизированной в зерне. Этот евангельский стих, как известно, взял эпиграфом к роману «Братья Карамазовы» и неоднократно обращается к нему в ходе романа Достоевский. Влияние Достоевского на Блока, начиная с 1902 г., было огромным. В письме к Любови Дмитриевне Менделеевой из Бад-Наугейма от 13 июня 1903 г., накануне свадьбы, он пишет: «Лучшее, что есть, я вычитываю из Достоевского» [8, 57]. И здесь же, в другом письме: «выбился из колеи. Скоро отыщу точки устоя у Соловьева и Достоевского. Нужно "*задуматься*" [курсив Блока – *И.П.*], чтобы понять хоть что-нибудь» [8, 58].

В письмах этого периода к другим адресатам также встречаются отсылки к Достоевскому. В письме к отцу от 5 августа 1902 г., отдавая преимущество «созерцанию» (творчеству) перед «испытанием» в значении исследования, науки («иногда кажется, что наука – "суета", которой "служенье муз не терпит"»), Блок замечает, что делает это «не в первобытно-романтическом, а скорее – в "реально-Достоевском" стиле, в котором созерцание углубленно, а не порхает» [8, 40–41].

Свои переживания возрастающих сил Блок в это время соотносит с переживаниями героя Достоевского: «…я ощущаю (как подросток Аркадий Долгорукий) желание "трех жизней"» (в письме к З.Н. Гиппиус, июль 1902 г.) [8, 34]. Об этом же 23 июля 1902 г. А.В. Гиппиусу: «Это именно так, ибо я ощущаю скорее нужду "ощутить" "три жизни" («Подросток»), чем провести одну в сплошном созерцании» [8, 36]. «Созерцание» предпочтительнее «науки», т.е. философии и филологии, но живая жизнь, исполненная чувства и действия, побеждает в его душе и созерцание: «Ни одного "чувствования" я не отдам за тьму созерцаний» (А.В. Гиппиусу, 23 июля 1902) [8, 36]; «Я лично и "пока" не отдам ни пяди "жизненной драмы" за тончайшее "мистическое созерцание"» (А.В. Гиппиусу, 23 июля 1902) [8, 37]. Страстная устремленность в будущее, ожидание потрясений и перемен, готовность принять, что бы это будущее ни принесло с собою, также подсвечены у Блока энергиями Достоевского: «Вселенский голос плачет о прошлом покое и о грядущем перевороте. В нем и сожаление и желание» (А.В. Гиппиусу, 23 июля 1902) [8, 36]; «Разве можно миновать "мрак", идя к "свету"?» (А.В. Гиппиусу, 23 июля 1902) [8, 37]; «…все еще мне мечтается о крутом (не внезапном ли?) дорожном повороте, долженствующем вывести из "потемок" (хотя бы "вселенских") на "свет божий"» (Отцу, 5 августа 1902) [8, 40].

Мысли о смерти и воскресении, которые были особенно неотступны в это лето в связи со смертью деда, также во многом подсказаны Блоку Достоевским:

> Если я пойму свой личный конец как символ вселенского (или хотя бы неличный, конец известного духовного периода), то ведь, во всяком случае, примирюсь хоть немного с кажущейся неудовлетворенностью апокалипсических ожиданий <…> я буду хоть и со слезами «золотого мальчика» (не примите за аллегорию), но уверенно ждать свой «беспечальный Век Златой». И дождусь, хоть бы пришлось прожить ужасы «трех жизней». Тогда в смертном сне должна явиться эта мечта воскресения – «она, мчащаяся по ржи», как Достоевскому явится «новый град Петербург, сходящий с неба» (З.Н. Гиппиус, июль, 1902, [8, 35]).

Мысли о смерти и воскресении подкрепляются цитатами из Священного Писания и Литургии. Благодаря отца за присланные им письма Спекторского, Блок говорит, что они интересны ему как «апокалиптику», иногда «чающему воскресения мертвых и жизни будущего века» [8, 41].

В письме Е.П. Иванову, непосредственно предшествующему созданию стихотворения «Вот Он, Христос…», читаем:

> Но странно, странно, – мне хочется радоваться за свое прошлое (и близкое и далекое) и, *м.б.*, – за будущее. Днями теперь чувствую, что молодею. Днями становлюсь легкомысленным мальчишкой, страшно интересующимся Достоевским, причем душа не лежит плотно и страстно на его страницах, как бывало всегда, – а скорее как бы *танцует* [курсив Блока. – *И.П.*] на них [8, 133].

Это была яркая и легкая осень Александра Блока: «Часто хорошо и радостно», – пишет он А. Белому 2 октября 1905 г.

> Кто-то говорит мне, что я очень легко могу стать Купиной. Нет причины не верить. Преследуемый Аполлоном, я превращусь в осенний куст золотой, одетый сеткой дождя на лесной поляне. Ветер повеет, и колючие мои руки запляшут свободно [8, 136].

А в следующем письме, от 15 октября 1905 г. – продолжение:

> Купина, под которой я разумел, как вспоминаю, не символ Богоматери, а обыкновенный терновый куст, который растет себе среди поля и горит… [8, 137].

В стихотворении «Вот Он – Христос…», подобно тому, как он в письмах к Белому почувствовал себя Купиной, Блок представляет через неопределенно-личное употребление глаголов 2-го лица единственного числа свое перевоплощение в зерно, обреченное на умирание в земле, но содержащее ростки новой жизни:

> Пока такой же нищий не будешь,
> Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг,
> Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь,
> И не поблекнешь, как мертвый злак.

В стихотворении «Полюби эту вечность болот…», написанном несколько раньше (июнь 1905), горящий куст-Купина и зерно-злак объединены в параллельных стихах:

> Этот злак, что сгорел, – не умрет,
> Этот куст – без истления – тощ.

Другая тема стихотворения, непосредственно связанная с притчей о зерне, а также с Достоевским, – «нищета духа», восходящая к первой из «Заповедей блаженств» (Мф. 5,3). Блоковское решение этой темы связано прежде всего с образом Христа, воплощающего вершину «нищеты духовной», в своей земной жизни не имеющего, где приклонить главу, друга мытарям и грешникам, умывающего ноги ученикам своим, пришедшего в грешный мир не судить, а спасти его, принявшего крестную муку и смерть во имя спасения и обновления жизни. Евангельская формула «нищие духом» становится краеугольной в статье «Безвременье» (1906). Здесь рождается мотив «ухода», который станет ведущим в ряде произведений Блока: «Мудры мы, ибо нищи духом; добровольно сиротеем, добровольно возьмем палку и узелок и потащимся по российским равнинам…» [5, 82]. И здесь же, в этой статье, главная фигура – Достоевский: «Передо мною вырастают два демона, ведущие под руки третьего – слепого и могучего, пребывающего под страхом вечной пытки. Это – Лермонтов, Гоголь и Достоевский» [5, 76]. «Хитрые и мудрые колдуны ведут под руки слепца» [5,79]. Слепец «был послан в мир на страдание и воплотился. Он мечтал о Боге, о России, о восстановлении мировой справедливости, о защите униженных и оскорбленных и о воплощении мечты своей» [5, 78–79]. Первые два «витают над туманами, не падая в их беспросветную глубь» [5, 80]; третий же, «очертя голову бросается в туман, летит и падает в падучей» [5, 79]. В отличие от двух других, которые «никогда не портят мечты своей, не ища в ней плоти и крови», Достоевский «носит в душе вечную тревогу, подступает вплотную к мечте, ищет в ней плоти и крови» [5, 79]. «От первых перешла к нам мудрость, от второго, может быть, – только опыт страдания» [5, 80]. Первые два «узнали ту кристальную тишину, звонкую, как голос золотой свирели» [5, 80]. Третий же «хочет преобразить несбыточное, превратить его в бытие и за это венчается страданием». Он сгорает, чтобы

на его пепле произросла новая жизнь. А тишина первых – она приманчива, утешительна, имеет своих наследников в современной литературе (З. Гиппиус и Ф. Сологуб»), но, может быть, "соткана из паутины". Блок задается вопросом: «Кто будет рвать паутину?». Вопрос риторический, ответ заключен внутри вопроса: «Да не будет так» [5, 82]. Правда остается за Достоевским.

Притча о зерне и мотив «нищеты духа», ключевые в стихотворении «Вот Он – Христос…», не были прочитаны и откомментированы предшественниками[4], включая комментарий ПАСС[5]. Судя по этому последнему комментарию, не поняли основной мысли стихотворения и современники Блока. Однако без рассмотренных выше мотивов невозможно было понять смысл стихотворения в целом, увидеть оптимистическую перспективу финального образа самоуничтожения. Не была отмечена исследователями и очевидная связь этого стихотворения, его мысли и темы, – с Достоевским.

Примечания

[1] *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М. – *Л.*, 1960–1963. Ссылки здесь и далее на это издание с указанием в тексте в квадратных скобках номера тома и страницы.

[2] Воспоминания и записи Евгения Иванова об Александре Блоке // Блоковский сборник I. Тарту, 1964. С. 396.

[3] Этот стих отчеркнут Блоком в принадлежащей ему Библии. См.: Библиотека Блока. Описание. Кн. 1–3. *Л.*, 1984–1986. Кн. 1. С. 75.

[4] *Максимов Д.Е.* Александр Блок и Евгений Иванов // Блоковский сборник. Тарту, 1964. С. 359; *Минц З.Г.* Блок и Достоевский // Минц З.Г. Александр Блок и русские писатели. Санкт-Петербург, 2000. С. 93.

[5] *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 3. М., 1997. С. 654–656.

А. СЕРГЕЕВА-КЛЯТИС,
О.А. ЛЕКМАНОВ
(Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова)

«Тут бывал Достоевский»

(о блоковском слое в поэме Пастернака «Девятьсот пятый год»)[1]

Заглавие нашей короткой заметки – цитата из главы «Отцы» поэмы Бориса Пастернака «Девятьсот пятый год» (1925–1926)[2]. Эта глава, как известно, была посвящена описанию и воссозданию грозовой предреволюционной атмосферы второй половины XIX в. в России.

Знаковые упоминания об авторе «Бесов» встречаются во многих мемуарах и реконструкциях, связанных с этой эпохой, например, в следующем фрагменте записных книжек Анны Ахматовой 1960-х годов: «Достоевский. (М.Ф. Вальцер[3] у Достоевского). Вера Фигнер. (А крестный Романенко был человек из рев<олюционного> подполья, т. е. "Нар<одной> Воли" – имени его я не знаю. Мама говорила: "Из нашего "кружка" 1881 г."»[4].

Можно, однако, почти не сомневаться в том, что в поэме Пастернака имя Достоевского возникает в качестве отсвета известного отрывка из поэмы Александра Блока «Возмездие»:

> На вечерах у Анны Вревской
> Был общества отборный цвет.
> Больной и грустный Достоевский
> Ходил сюда на склоне лет
> Суровой жизни скрасить бремя,
> Набраться сведений и сил
> Для «Дневника». (Он в это время
> С Победоносцевым дружил.)

Дело в том, что ключевая тема главы «Отцы» была задана строкой из блоковского «Возмездия»: «Сыны отражены в отцах», соответственно, вся эта глава пастернаковской поэмы (и

не только она) оказалась густо насыщена отсылками к «Возмездию» и к другим произведениям Блока.

Так, следующий отрывок из главы «Отцы»:

Еще ночь под ружьем,
И заря не взялась за винтовку.
И, однако,
Вглядимся:
На деле гораздо светлей…
[263]

находит себе образное соответствие в «Двенадцати» Блока:

Винтовок черные ремни,
Кругом – огни, огни, огни…

Небольшой фрагмент из главы «Отцы»:

Это – народовольцы,
Перовская,
Первое марта,
Нигилисты в поддевках,
Застенки,
Студенты в пенсне…
[264]

вероятно, восходит к подробному рассказу о Софье Перовской и других народовольцах в «Возмездии». Есть и более конкретные переклички. Сравним только что процитированные пастернаковские строки со строками: «И этот века час дневной – // Последний – назван *первым марта*» и портретом «*нигилист<а> в косоворотке*» в поэме Блока.

Упоминание в главе «Отцы» «ночи», которая простояла в России «<д>о времен Порт-Артура» [266] перекликается с изображением «кровавой зари» в «Возмездии»:

Раскинулась необозримо
Уже кровавая заря,
Грозя Артуром и Цусимой,
Грозя Девятым января…

А трижды повторяющееся в главе «Морской мятеж» звукоподражание «трах-тах-тах»:

Да стой же, мерзавец!
Достану! –
Трах-тах-тах…
[278]

и:

Трах-тах-тах…
И запрыгали пули по палубам,
С палуб,
Трах-тах-тах…
[279]

наверняка должно было напомнить внимательному читателю поэмы о соответствующем трехкратном повторе в финале «Двенадцати»:

Трах-тах-тах! – И только эхо
Откликается в домах…
Только вьюга долгим смехом
Заливается в снегах…

Трах-тах-тах!
Трах-тах-тах…

Изображая этапы русской революции в своих поэмах 1920-х гг. (от «Народной воли» – через 1905 год – к Февралю и Октябрю 1917 года) Пастернак, безусловно, ощущал себя последователем и продолжателем Блока. Недаром, в первой редакции его «Высокой болезни» (1924) были такие строки:

При чем вы, рифмы? Где вас нет?
Мы тут при том, что не впервые
Сменяют вьюгу часовые
И в эпос выслали пикет.
[410]

Пастернак выслал «в эпос» «пикет» рифм «*не впервые*», а вслед за Блоком. Ведь это в его «Двенадцати» был использован сквозной образ красноармейцев, неуклонно идущих сквозь вьюгу.

В заключение, отметим, что имена Достоевского и Блока ассоциативно сцеплялись Пастернаком и в более поздних его

произведениях. В частности, в автобиографическом очерке «Люди и положения» (1956–1957) автор «Девятьсот пятого года» писал: «Как Достоевский не романист только и как Блок не только поэт, так Скрябин не только композитор, но повод для вечных поздравлений, олицетворенное торжество и праздник русской культуры»[5].

Примечания

[1] В ходе работы над комментарием к поэме Пастернака «Девятьсот пятый год», откуда были извлечены наблюдения, положенные в основу настоящей заметки, мы узнали, что в Тарту, на молодежной конференции 2011 г., был заявлен и сделан доклад М. Канатовой «А. Блок в поэме Пастернака “Девятьсот пятый год”». Будем с нетерпением ждать опубликования текста этого доклада, чтобы сверить полученные результаты.

[2] См.: *Пастернак Б.Л.* Полн.собр.соч. с приложениями: В 11 т. Т. 1. М., 2003. С. 265. Далее поэма Пастернака цитируется по этому изданию с указанием номера страницы в тексте заметки в квадратных скобках.

[3] Крестная мать Ахматовой.

[4] Записные книжки Анны Ахматовой. М. – Torino, 1996. С. 298.

[5] *Пастернак Б.Л.* Указ. соч. Т. 3. С. 307.

МАГНУС ЮНГГРЕН

(Швеция, Гётеборгский университет)

«Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского и «Петербург» Андрея Белого[1]

В статье «Traditional Symbolism in Crime and Punishment» Джордж Гибиан указывает на то, что антирационалистическая направленность «Преступления и наказания» полностью находит свое выражение в символической структуре романа, сложными нитями связанной с его сюжетом[2]. Временами символика романа выступает на первый план, ибо она наиболее эффективно выражает заложенные в романе идеи. Так, Соня, наиболее мудрая из персонажей, является в то же время самой молчаливой. Вместе с тем она же вписана в эффективную цепочку символов. При помощи различных художественных средств Достоевский показывает, что высвобожденный разум губителен для отдельных людей, наций и для цивилизации в целом. Ни жизнь людей, ни жизнь наций нельзя односторонне строить на началах разума (ratio), ибо тогда жизнь переходит в смерть, тогда человечеству грозит гибель, описанная в Откровении Иоанна.

В основе игры символов в «Преступлении и наказании», как считает Дж. Гибиан, лежат три из четырех стихий: вода, земля, воздух и, кроме того, солнце. Вода, земля (и всё произрастающее на ней), а также солнце являются, разумеется, центральными христианскими символами: в Откровении Иоанна мы находим и живую воду и древо жизни, тогда как воскресший Христос связывается с солнцем. Более того, корни этой символики, как подчеркивает Дж. Гибиан, уходят еще глубже, в дохристианские времена. Вода в романе указывает на перерождение. У нее, собственно говоря, двойная символическая функция, поскольку в случае отрицательных героев она связана со страхом смерти. Свидригайлов открыто признается в том, что он никогда не переносил воды, даже на картинах, изображающих пейзаж. Не случаен тот факт, что и его смерть, в прямом смысле слова, объята водой. Он лишает себя жизни во время дождя, в холод и непогоду. Его мысли

незадолго до смерти связаны с угрозой выхода из берегов Невы: он представляет себе разливающуюся Неву и ее бушующие волны, выносящие наверх мертвых подвальных крыс. До этого Свидригайлов уже стоял на невском мосту, так же, как до него Раскольников, который неоднократно в приступе отчаяния думал о том, чтобы кинуться в воду. Но для Раскольникова не всё потеряно. В один из вечеров он наблюдает закат солнца над Невой. Купол собора сияет золотом, поверхность воды прозрачно-голубая. Эта красота вызывает в нём непонятную тоску, свидетельствующую о том, что он, несмотря ни на что, привязан к жизни. Ему грезится мирный оазис в пустыне и пьющие воду верблюды – это образ того, к чему стремится его собственная измученная душа: к воде, зелени, покою. Со временем, благодаря Соне он испытывает совершенно иное чувство, наблюдая закат над Невой, – он отчётливо ощущает, что он освободился от своей прежней одержимости. В эпилоге, в Сибири, его жизнь проходит, разумеется, вблизи живоносной воды Иртыша.

В городе же царит духота, вонь, пыль, теснота и суматоха. Наиболее ярким воплощением города являются кабаки с их шумом и руганью. В полицейском участке Раскольников жалуется на головокруженье и удушье. Лишь на островах он может спокойно и свободно дышать. Ему необходима как земля, зелень, так и воздух.

Показательно, что, напротив, Свидригайлов не скрывает, что он не выносит шума листвы деревьев во время грозы. Кроме всего прочего, он своего рода убийца. Он довел до смерти четырнадцатилетнюю девочку, надругательство над которой заставило ее утопиться. В минуту своей собственной смерти он видит перед собой море цветов, а также гроб, в котором лежит девочка. Зелень и жизнь – чужеродные и враждебные ему начала.

Солнце, подобно воде и зелени, несет двойную функцию. Закат солнца символизирует спасение. Но тот же закат приносит мучение тем, чья жизнь протекает в душевной темноте. Солнечные лучи ни разу не проникают в каморку Раскольникова во время его суточного жара и бреда. Напротив, в жилище Сони большие окна с видом на канал. Раскольников избегает солнца. Свидригайлов, в свою очередь, признается, что солнечный закат вызывает в нем хандру. Он бодрствует в основном ночью, и ночью же, в страшную грозу, он лишает себя жизни.

Солнце – это, кроме того, символ Воскресения. Весь роман проникнут аллюзиями на историю распятия и воскресения Христа. Соня после признания в убийстве Раскольникова дает ему кипарисный крестик, на что он ей отвечает: «Это, значит, символ того, что крест беру на себя» (6, 403). Вместе они читают о воскресении Христом Лазаря. Именно путем крестных мук Христа Раскольников идет навстречу новой жизни. Соня просит его надеть кипарисный крестик, пасть на колени и поцеловать землю. Это – символ разрыва рационалиста с его заблудившимся разумом: отныне он не отъединяет себя от всего живого и от человечества, от которого его отделила идея сверхчеловека. Таким образом, в этом эпизоде соединяются христианские и языческие символические структуры – православный культ Богородицы и языческий культ плодородия, культ почитания Матери-Земли, которую русские называют «Мать-Сыра-Земля».

В ключевой главе эпилога подчеркивается, что описываемые события происходят во вторую неделю после пасхи – великого православного праздника Воскресения, а также то, что стоит свежая, теплая сибирская весна. В заключительной сцене Раскольников наблюдает за кочевниками на другом берегу реки: ему кажется, что для этих свободных людей время остановилось. В начале отбывания наказания он еще ощущал свою обособленность от других заключенных. Теперь же он испытывает чувство близости этим чужим ему людям. Он чувствует, что отныне он является частью человечества в пространстве и времени. В момент этого переживания окружающая его природа залита солнцем. Он понимает, что он никогда не сможет решить проблем арифметическим путем, с помощью одного лишь сознания. «Вместо диалектики наступила жизнь» (6, 422).

Раскольников не один, его не оставляет Софья Семеновна, Соня, указывающая дорогу на пути к новой жизни. Это имя ей дано не случайно. Оно отсылает к представлению о Софии в православном богословии, тому образу Софии божественной Премудрости, о котором упоминается уже в «Книге притчей Соломоновых» как о женском начале и осно-

вании тварного мира, начале, родственному дохристианской Матери-Земле.

Подробный анализ Дж. Гибиана, посвященный символической структуре «Преступления и наказания», мог бы быть дополнен анализом еще одного элемента, который, быть может, для исследователя был слишком очевиден – камня. Раскольников находится в тисках каменной пустыни, повсюду он окружен высокими зданиями, где не остается места для зелени. Лишь острова дают ему возможность освободиться от давящих на него каменных массивов.

Символику «Преступления и наказания» вобрал в себя «Петербург» Андрея Белого.

Столица России описывается Белым не летом, в течение нескольких суток, а осенью, во время революции 1905 г. Его отправным пунктом в еще большей степени, чем у Достоевского, становится закованный в камень центр города, соединенный посредством мостов через Неву с отличным от него миром островов. Однако у Белого противостояние между материком и островами обозначено еще более резко. Острова символизируют не природу, несущую освобождение, не воздух и пространство, а революцию, подспудно назревающую на всех уровнях жизни. Тем самым в конечном итоге они указывают на метафизическую бесконечность. Нева у Белого получает однозначно негативную окраску, это пугающий, отравленный, полный бацилл очаг заразы. Окаменение невыносимо удушливо. Весь город периодически обволакивает тлетворным туманом, воздух в нем тяжелый, сырой и нездоровый, солнце никогда не показывается.

В ключевом эпизоде романа студент Николай Аблеухов, подобно Раскольникову, стоит, размышляя о самоубийстве, на мосту, связывающем материк и Васильевский остров. Аблеухов был вовлечен в любовную историю с Софьей Петровной, сверхъэротизированной модницей, которая, с одной стороны, является жестокой пародией на мечту младосимволистов о воплощении Софии, а с другой – карикатурой спасительницы Раскольникова, вынужденной заняться проституцией Сони. Николай не способен, однако, довести до конца попытку самоубийства. Вместо этого он, исходя из отвлеченных философских рассуждений, тайно клянется террористам с островов убить собственного отца-сенатора.

Николай, подобно Раскольникову, производит впечатление клаустрофоба. Он сидит, сторонясь людей, в своей комнате в доме на набережной, углубившись в философские умозаключения, при которых его интеллект парит в заоблачных высотах. Со временем его посещает «незнакомец», его максималистский островной alter ego, – бомбометатель Дудкин. Последний в еще большей степени представляет собой раскольниковский тип. Он обитает в каморке на чердаке, интерьер которой, по всей видимости, восходит к каморке Раскольникова. Там он развивает свою идею сверхчеловека. Он считает, что народные массы – не более чем клавиатура, на которой играет революционер. В сущности, им владеет та же центробежная сила, которая держала в своей власти и Раскольникова. Он стремится вырваться из каморки, в которой его держит, почти как в тюрьме, глава террористов Липпанченко, в определенной степени являющийся проекцией присущего самому Дудкину нигилизма. Внешне Липпанченко материализуется из пятен от сырости на пожелтевших обоях, напоминающих раскольниковские. Липпанченко – бодрствующее по ночам демоническое существо, которого с Дудкиным связывают те же отношения, что Свидригайлова и Раскольникова. Дудкин зовет его своим «стражем порога». Липпанченко напрямую сопряжен, как сообщается в романе, с «неотвратным вдруг», смутное значение которого разъясняется на целой странице[3]. Скользкий, отвратительный и, отчасти, гипнотический Липпанченко нередко появляется «вдруг». Здесь следует вспомнить, что и Свидригайлов обретает, на границе между явью и сном, угрожающие очертания на пороге комнаты Раскольникова именно при помощи этого любимого наречия Достоевского (6, 214).

В самом начале романа Дудкин, подобно Раскольникову на первых страницах «Преступления и наказания», покидает свою чердачную клетку и спускается по столь же темной, грязной, разящей вонью лестнице, с целью доставить Николаю завязанное в узелок орудие отцеубийства – бомбу. Эта открывающая роман сцена вызывает в памяти ту главу у Достоевского, в которой Раскольников отправляется из дома, чтобы совер-

шить преступление со *своим* орудием убийства – топором, также им спрятанным. Как в случае Дудкина, так и в случае Раскольникова, навстречу попадается народ в дворницкой, в том числе дворник, который вызывает беспокойство тем, что интересуется действиями героя. По дороге домой от Николая Дудкин переживает апокалиптическое видение перед статуей Медного всадника. Эта связь с гибельным наводнением, потопом, производимым Невой в пушкинском «Медном всаднике», лишь намеченная у Достоевского, в романе Белого становится самой его осью.

Спустя какое-то время в шумной и грязной атмосфере трактира, в той же атмосфере, в которой Порфирий Петрович и Свидригайлов оказывали давление на Раскольникова, к Николаю привязывается агент охранки, в личности которого, как выясняется, сливаются оба его литературных предшественника, ибо он, играя в двойную игру, в то же самое время принимает деятельное участие в деле революции. Иными словами, он следит за Николаем, но одновременно подстрекает его к отцеубийству. Всё это является прекрасной иллюстрацией тезиса Зигмунда Фрейда, изложенного им спустя десять лет после создания «Петербурга», – «Сверх-Я» и «Оно» с помощью одних и тех же средств оказывают давление на неврастеническое «Я»[4]. Николай носит в себе импульс убийства, но не способен в этом признаться, точно так же, как и Раскольников, который старается увильнуть от настойчивых вопросов Порфирия и резко реагирует на намеки Свидригайлова о том, что они – родственные друг другу души.

Николай хочет кинуть бомбу в Неву, подобно тому, как Раскольников хотел избавиться от украденных им вещей. Нева всё время находится в центре происходящего. Сам городской ландшафт отражает душевный раскол Николая: острова представляют сферу его бессознательного, всего того, что в нём тайно шевелится. В конце концов, по прошествии ночи, полной кошмаров, когда перед его глазами вставали картины его раннего детства, Николай переправляется на острова и встречается с Дудкиным, которого на чердаке преследуют *его* кошмары и ночные видения. Вместе они начинают догадываться о характере той темной силы, которая ими руководит. После свидания Дудкину становится очевидным, что он должен расправиться с Липпанченко. Не случайно на стене в его каморке висит икона святого старца Серафима, стоящего на молитве. На груди этот террорист носит маленький серебряный крест. Вскоре на него находят новые кошмары делирия, его одолевает, как и Раскольникова, озноб и жар. В такую же грозу, какая разразилась в ночь самоубийства Свидригайлова, он отправляется в темноте к побережью Финского залива, где обитает его угнетатель. Здесь впервые мы можем отметить наличие зелени, однако она носит мрачный и пугающий характер. В состоянии всё более растущей паники Липпанченко чувствует так же, как и Свидригайлов, что приблизился неумолимый конец. В окружении тараканов – явный отголосок свидригайловской метафоры о бане с пауками и представившейся Свидригайлову картины крыс – Дудкин закалывает Липпанченко, но, не вынеся столь сильного напряжения, лишается рассудка.

Николай также близок к срыву. Он так и не смог избавиться от бомбы, однако, в конечном итоге, его отец чудом спасается от взрыва. Еще раньше в Николае начинается процесс самоанализа. В последней главе романа Николай всё более и более напоминает Христа, его внешность становится почти до абсурдности иконописной, что, быть может, указывает на то, что он не избавился от былого самомнения[5]. Собственно говоря, он не находит в себе сил предотвратить покушение. Лишь в эпилоге, на достаточном расстоянии от призрачного города, он, следуя по стопам Раскольникова, обретает свободу. Он посещает иные континенты, знакомится с другими историческими цивилизациями, прежде всего египетской, и впервые, на каждом новом жизненном этапе, испытывает действие палящего солнца. Только теперь он, наконец, может ощутить свою причастность человечеству и свою связь с землёй. Из последней краткой части эпилога мы узнаем, что он поселился в деревне. Он бывает в деревенской церкви. Его лицо покрыто загаром, он отпустил золотистую бороду и сверх того носит синие очки от солнца. Эти центральные в русской иконописи два цвета – синий и золотой – символизируют солнце и небо, они же присутствуют в сцене начала освобождения Раскольникова, в сияющем золотом куполе и прозрачно-голубой воде Невы. Николай штудирует Сковороду, украинского философа XVIII в., который как никто другой

подчеркивал необходимость следовать примеру Христа и проводить жизнь в странствии.

Итак, мы можем наблюдать, как все важнейшие символы «Преступления и наказания» – камень, вода, воздух, земля, солнце, Христос, София – переносятся Белым в «Петербург». Порой символы принимают иную окраску, вплоть до пародийной. Панорама города Белого полностью вбирает в себя петербургскую образность Достоевского. Петербург – это не просто город, это душевный град. Исходя из мистического представления о мире, Белый выходит за рамки романа Достоевского, развивает его символы, расширяет его пространственные структуры до космического масштаба.

Примечания

[1] Статья переведена со шведского Ириной Карлсон.

[2] *Gibian G.* Traditional Symbolism in *Crime and Punishment* // Gibian G. Crime and Punishment: The Coulson Tradition, Backgrounds and Sources, Essays in Criticism. N.-Y.; L., 1989.

[3] *Белый А.* Петербург / Под ред. Л.К. Долгополов. Л., 1981. С. 39. См. подробнее: *Топоров В.Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления (Преступление и наказание) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995. С. 214–218.

[4] См. примечание выше.

[5] Для описания «лика» Николая Аблеухова Белый в этой главе использует прилагательное «иконописный». Подчеркивается его «белая» детская физиономия. Также можно обнаружить намек на наличие нимба вокруг его головы.

О.А. БОГДАНОВА

(Россия, Москва, ИМЛИ РАН)

Концепт «земля» в творческом сознании Ф.М. Достоевского и культурных деятелей Серебряного века

(Д.С. Мережковского, А.А. Блока, Вяч. Иванова, Федора Сологуба, Андрея Белого, Г.И. Чулкова)

По мысли Б.М. Энгельгардта, внешний мир мыслится Достоевским-романистом в трех планах: «среда», «почва», «земля». «Почва» – это «совокупность органически создаваемой народной культуры со всеми противоречивыми стремлениями, с <...> хаотическим смешением добра и зла, с <...> жуткими провалами, с <...> косноязычной мудростью и диким изуверством», которая наиболее ярко воплощена в «карамазовщине»[1]. «Земля» – это тот прекрасный сад, который «взрастил Господь», взяв «семена из миров иных и посея[в] на сей земле» (14, 290). По Энгельгардту, «среда», «почва» и «земля» – точки зрения, «с которых взирают на <...> мир герои»[2] Достоевского. Одна и та же реальность, в зависимости от их духовного состояния, воспринимается ими по-разному. Таким образом, различение «земли» сквозь «среду» и «почву» – функция духовного зрения героев. «Земля» здесь, по сути дела, Святая Русь – рай, который сокрыт от нас из-за нашей греховности: «жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай» (14, 262), – открывается духовно прозревшему перед смертью юноше Маркелу, герою «Братьев Карамазовых». Получается, что «почва» – это языческое состояние духа, а «земля» – христианское.

Р.В. Плетнев, однако, практически отождествляет понятия «почва» и «земля» у Достоевского, связывая концепт «земля» в его романах как с древнеязыческим культом земли, так и с православным пониманием ее у Святых Отцов. Исследователь не видит противоречия в совмещении языческих и христианских мотивов почитания земли у писателя[3]. Слова Хромоножки из

«Бесов» – «Богородица – великая мать сыра земля есть» (10, 116) – считает выражением авторского воззрения[4].

Действительно, грань между языческим и христианским отношением к «земле» очень тонка в романистике Достоевского. Разделить персонажные и авторские взгляды на этот предмет – задача отдельного пристального исследования, кажется, еще не проведенного в достоевсковедении. Тем не менее, очевидно, что народное почитание земли имеет преимущественно языческие корни. Так, В.Л. Комарович убедительно доказывает, что «культ Земли и Рода – основоположный в русском язычестве»[5]. Говоря о «поразительной близости древнерусских и античных воззрений на брак, деторождение, смерть как на явления, тождественные проявлениям земной стихии», ученый заключает: «Земля для древнерусского народно-языческого сознания, как и для древнеэллинского, была доподлинной матерью, без всяких аллегорий, с прямолинейностью наивно реалистического мировосприятия»[6], что во многом объясняет бытовавшее в русской народной среде христианской эпохи отождествление Богородицы с землей.

Однако в последнем романе писателя языческий «союз с землею», в который стремится вступить Дмитрий Карамазов, превосходится и поглощается союзом христианским, который осуществляет Алеша, включив в этот союз не только землю, но и небо. Вспомним, что перед знаменитой сценой целования земли Алеша удостаивается видения Христа. Итак, земля у Достоевского может стать искомым раем не сама по себе, даже не через Богородицу (что характерно для народного воззрения), но только через Христа. «Пусть наша земля нищая, – говорится в финале «Пушкинской речи», – но эту нищую землю “в рабском виде исходил, благословляя”, Христос» (26, 148). Это и стало для писателя залогом особого отношения к русской земле – как к предварению апокалиптической «новой земли»; она не сгорит в огне последних времен, а, преображенная, войдет в Царство Божие. О дистанции между авторским и персонажным языческим[7] отношением к земле свидетельствует заметка в записной тетради Достоевского 1875–1876 годов: «Отрицание необходимо, иначе человек так бы и заключился в землю, как клоп. Отрицание земли нужно, чтоб быть бесконечным. Христос, высочайший положительный

идеал человека, нес в себе отрицание земли, ибо повторение Его оказалось невозможным» (24, 112). А в «Братьях Карамазовых» Зосима, при всей своей любви к земле, утверждает, что «без драгоценного Христова образа пред нами, <...> погибли бы мы и заблудились совсем, как род человеческий пред потопом», род, который, замечу, жил на той же самой земле. Итак, спасительной силой земля обладает не сама по себе, но благодаря «чувству соприкосновения своего таинственным мирам иным» (14, 290). В терминах Энгельгардта, Достоевский призывал к отрицанию не «земли» как идеала Святой Руси, но – языческой «почвы».

Судьбы наличной русской земли, «почвы», в свете апокалиптического пророчества о земле «новой» заметно волновали Достоевского периода «великого пятикнижия». Так, осмыслению Апокалипсиса посвящен практически весь роман «Идиот» (1868). Хотя автор и приходит здесь к мысли о невозможности перейти к «раю на земле» «по законам природы» (20, 173), т.е. в результате эволюционного развития, он продолжает видеть зерна будущей «новой земли» именно в наличной «почве»; эти зерна – Святая Русь «народа-богоносца», хранителя истинного христианства – Православия. Сказывается осваиваемый Достоевским именно в эти годы «исихастский идеал “обожения” как не только духовно-душевного, но и *физического* изменения человека уже здесь, на этой земле, как возможность осуществления “рая на земле” уже не в утопическо-социалистическом (идеал Достоевского-петрашевца 1840-х годов), но в православно-церковном понимании...»[8]. Поэтому сохранение связи героев из «образованного сословия» с русской землей – *единственная* надежда на их воскресение. «Вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, все это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия <…> помяните мое слово, сами увидите!» (8, 510) – этими словами Лизаветы Прокофьевны не случайно завершается роман.

Уже в конце своего творческого пути Достоевский устами «смешного человека» утверждал: «[Я] видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле» (25, 118). А в «Братьях Карамазовых» мотив спасительности русской земли и народа как носителя православного сознания только усиливается, несмотря на тревогу

автора по поводу их современного духовно-нравственного состояния[9].

Таким образом, апокалиптическая тема у Достоевского-художника в целом связана не с отрицанием «ветхой» земли, а с надеждой на ее преображение правдой Христа, живущего в православных русских сердцах. Самое яркое свидетельство тому – Алеша Карамазов, соединивший в себе русскую землю и Христа в ночь после смерти старца Зосимы и реально-эмпирически вошедший в состояние преображения – светлое, мирное видение Каны Галилейской, символизирующей благодатное изменение земли без ее уничтожения в апокалиптическом огне. Таким образом, апокалиптика Достоевского носит не столько катастрофический, сколько милленаристский характер.

В литературе Серебряного века, напротив, преобладает катастрофический вид апокалиптики, согласно которому «ветхая» (т.е. наличная русская) земля должна сгореть без остатка в очистительном огне социально-религиозной революции. В результате, по слову С.А. Есенина, возникнет «Инония», т.е. иная, новая, земля.

В статье «Стихия и культура» (1908) Блок прямо противопоставляет творческую интеллигенцию как «людей культуры» и русский народ как «стихийных людей» – по признаку их отношения к земле. Так, «всякий деятель культуры, – по его словам, – демон, *проклинающий землю*, измышляющий крылья, чтобы улететь от нее»[10]. Люди же из народа отождествляются с землей. Характерно, что Православие как народная вера для Блока является частью земли: «храмы, рассеянные по лицу ее», «монастыри, где стоит статуя Николая Чудотворца…»[11]. Таким образом, поэт связывает здесь «историческое христианство» не с культурой, а с враждебной культуре землею. Культура, по Блоку, начало демоническое, но и земля – совсем не святое, а «страшное», грозящее катастрофической огненной гибелью всему окружающему.

Поэт приводит в своей статье отрывки из двух писем людей из народа, «людей земли», «стихийных людей». В них, с одной стороны, утверждается народный идеал Святой Руси как «Тысячелетнего Царствия <…> *на земле*», но в то же время говорится и другое: русская земля – «зачерепевший слой лавы над жерлом вулкана»[12]. По мысли Блока, на самом деле то, что считалось православной Святой Русью, – только кажимость, временное затишье над реальностью «громыхающей и огнедышащей горы, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы»[13]. Поэт рисует однозначную апокалиптическую картину: земля несет гибель; чтобы спастись, культура, а значит интеллигенция, должна ее покинуть. Отрицание земли достигает здесь крайней степени.

Мережковский-публицист в 1900-е годы в своих представлениях о земле часто близок к мыслям Блока. Так, «историческое христианство», по словам автора статьи «Последний святой» (1907), «землю Господню отдало диаволу»[14]. Намекая на исчезновение когда-то «святой» Руси, он пишет в сборнике «В тихом омуте» (1908): «[М]ерзость запустения стала на месте святом. Но ведь есть же предел мерзости, за которым и самое "место" перестает быть "святым"»[15].

Вяч. Иванов в статье «Русская идея» (1909) указывает на неполноту православной догматики, которая проявилась, по его мнению, в непонимании «христианского откровения о Земле»[16]. В докладе «Евангельский смысл слова "земля"» (1909) Иванов объясняет «заблуждение» своих современников (к которым можно отнести Блока и Мережковского) тем, что они смешивают понятия «Мира» (т.е. посюстороннего бытия «земли», данного, наличного состояния природы и человека) и «Земли» («жены, ищущей истинного мужа», Христа, в соединении с Которым она станет «раем»)[17]. «Мир» следует отрицать, «Землю» – как плененную Душу Мира – спасать, утверждать. Напрашивается сопоставление с разделением «почвы» и «земли» у Достоевского, выявленным Энгельгардтом. Ивановская концепция «Жены-Земли», по наблюдению Г.В. Обатнина[18], еще до написания статьи «Стихия и культура» нашла отклик в поэзии Блока, отразившись, в частности, в цикле «На поле Куликовом» (1908): «О, Русь моя! Жена моя! …».

Более сложное происхождение блоковского образа «жены-земли» открывается при обращении к исследованию А.М. Панченко[19]. Выделяя «константы» русской культуры, ученый соотносит блоковский стих с мотивом брака с «сырой землей» (означающего смерть) в произведениях древнерусской литературы, прежде всего в «Сказании о Мамаевом по-

боище». Это, по-видимому, придает тенденции «отрицания земли» в творчестве Блока (да и в Серебряном веке в целом) универсальный для «высокой» русской культуры характер. На этом фоне «почвенность» русской классики XIX в. может восприниматься даже как отклонение от архетипической модели. Но это вопрос отдельного исследования. Интересно, что мысль о необходимости «отрицания земли» (видимо, в смысле языческой «почвы») присутствует, как было отмечено выше, и в авторском сознании Достоевского.

Апокалиптическое отрицание наличной русской земли находим у многих прозаиков Серебряного века, прежде всего у символистов. Посмотрим, каково семантическое наполнение концепта «земля» в романе Г.И. Чулкова «Сатана» (1912). Здесь главным выразителем сатанинского начала является, что весьма характерно для Серебряного века, представитель русской православной церкви – иеромонах Софроний. «Что-то в нем было даже нечеловеческое»[20], «подземное – глухое и тяжелое»[21], – констатирует автор-рассказчик. Это «черный призрак, мрачный вий»[22], чья сила – «от *земли*»[23]. Не человеком, а «огромной глыбой тяжелой *земли*»[24] кажется Софроний художнику Хмелеву. Получается, что «земля» у Чулкова, как и в статье Блока, начало темное, стихийное, разрушительное. Софрониевский монастырь близ города не светлый полюс чулковского романа, как это было у Достоевского, а средоточие сил зла, что очевидно перекликается со словами о неотделимых от «земли» монастырях в «Стихии и культуре» Блока.

Образы «злой» земли, враждебной «человеку культуры» (т.е. интеллигенту), и народа как разрушительной (или саморазрушительной) «стихии» в различных вариациях присутствуют также в романах Мережковского, Сологуба, Андрея Белого и др.

Так, в романе Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей» (1905) одно из центральных мест занимает коллизия Алексей – Афроська. По наблюдению З.Г. Минц, роман царевича с Евфросиньей напоминает отношения «народа и интеллигенции»[25]. Царевич – носитель идеи народно-христианского царства. Однако сам русский народ в лице Афроськи не приемлет христианской свободы, одобряя деспотизм Петра. И благие идеи Алексея оказываются оторванными от «почвы» (народного самосознания). Способствуя гибели царевича, Афроська убивает «надежду Российскую», то есть возможность перехода от полуязыческой народной «почвенности» к истинному «вольному» христианству, или, в принятых нами терминах, от «почвы» к «земле».

То же относится и к Тихону в его опыте «красной» смерти. Перед готовящимся сожжением Тихон соединяется чувственными любовными узами с девушкой из народа Софьей, которую умоляет уйти от вдохновителя самосожженцев старца Корнилия. Однако, подобно Афроське по отношению к Алексею, Софья с помощью чувственности убеждает Тихона отдаться смерти. Тихон, как Алеша Карамазов, молится земле, целует землю, чтобы обрести силу жить и действовать. Но, в отличие от героя Достоевского, не находит искомого. Каждый раз после «кощунственной», по авторской оценке, молитвы «сырой Земле Матери» Тихон встречает Софью как олицетворение этой земли, как «наваждение *бесовское*»[26]. Уже накануне самосожжения Софья и земля, укрывающая их чету высокими травами, вся природа – сливаются для него воедино: «[Е]му казалось, что лес и трава, и земля, и воздух, и небо – все горит огнем последнего пожара, которым должен истребиться мир – огнем красной смерти. Но он уже не боялся и верил, что краше солнца Красная Смерть»[27]. Последний образ даже текстуально близок к апокалиптической картине огнедышащей земли, созданной Блоком в статье «Стихия и культура».

Федор Сологуб в романе «Творимая легенда» (1907–1913) создает образ «грубой и бедной»[28] земной жизни, *в принципе* не подлежащей преображению. Над «злой» землей сияет «*неправедное* светило»[29]. Если для Достоевского наличный земной мир – Божий, хотя и «падший», то для Сологуба этот же самый мир – создание злого демиурга-Змия, в нем господствуют черти[30]. Находящийся под влиянием гностических доктрин, Сологуб не принимает Христа и Его спасительный жертвы.

> Знайте, что я никогда не буду с вами, не приму ваших утешительных теорий... Я не верю ни во что из того, о чем вы так красноречиво говорите, прельщая слабых <...> Нет чуда. Не было воскресения. Никто не победил смерти. Над косным, безобразным миром восставить единую волю – подвиг, еще не свершенный[31], –

«решительно» объявляет «теург» Триродов князю Давидову (олицетворению Христа в романе).

Наличная действительность в «Творимой легенде» – «злая», «темная»[32] и губительная для «человека культуры» Триродова, чью учебно-воспитательную колонию разгромила озверевшая толпа народа, подстрекаемого черносотенцами, главный штаб которых – в православном монастыре.

После магического путешествия на планету Ойле, где они за мгновение земной жизни прожили целый век, Триродов и Елисавета думают: «О, не надо, не надо этой жизни, этой *земли*! Уничтожить ее? Умереть? *Уйти с нее*? <...>. Преобразить?»[33]. «Чуда преображения» в романе так и не происходит. Однако осуществляется предсказанный Блоком в «Стихии и культуре» *уход*: в конце «Творимой легенды» названные герои, подобно блоковскому интеллигенту, «на легком, кружевном аэроплане»[34] спасающемуся от разверзшейся в огненном землетрясении русской земли, улетают с нее на хрустальном шаре в королевство Соединенных Островов.

В романе Андрея Белого «Серебряный голубь» (1909) авторский идеал земли лишен эмпирического существования. И это главное, что разделяет авторские позиции Белого и Достоевского. Если дворянин или интеллигент Достоевского в принципе *мог* возвратиться к реально данной «почве», в которую были посеяны и на которой всходили зерна «земли» как Святой Руси, то интеллигент Белого ни «почвы», ни «земли» найти не в состоянии по причине их практического отсутствия. Дарьяльскому, в отличие от Версилова с его «Соней», спасаться некем; он сам (интеллигенция), по Белому, должен стать спасителем России (земли, народа), но запутывается в «бесовских сетях» (которые, замечу, плетутся в *народной* среде, простолюдинами-сектантами) и погибает. Как умозрительный идеал, русская земля у Белого – «луг <...> зеленый»[35] посреди села Целебеева. Стилизованное под народное, слово целебеевского рассказчика – одно только и обозначает присутствие в романе этой утопической, идеальной, чуть ли не былинной Руси, которая для Белого, как и для Блока, лишь «лирическая величина»: «на самом деле – ее нет, не было и не будет»[36]. Наличная же земля, по сути дела, отрицается как «ужас, петля и яма»[37]. Здесь явно просматривается соответствие с обрисованной выше оппозицией Вяч. Иванова «Мир» – «Земля».

Итак, если у Достоевского «русская земля» – «святая», *спасительная для* заблудившихся без Бога «людей культуры», то в символистской литературе это «ветхая», «злая», *губительная для* интеллигенции «стихия».

Примечания

1 *Энгельгардт Б.М.* Идеологический роман Достоевского // Ф.М. Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. Сб. 2. Л.–М., 1924. С. 92.

2 *Энгельгардт Б.М.* Указ. соч. С. 93.

3 См.: *Плетнев Р.В.* Земля (Из работы «Природа в творчестве Достоевского») // О Достоевском: Сборник статей / Под ред. А.Л. Бема. Прага, 1929/1933/1936. М., 2007. С. 152–158.

4 *Плетнев Р.В.* Указ. соч. С. 153.

5 *Комарович В.Л.* Культ рода и земли в княжеской среде XI-XIII веков // ТОДРЛ ИРЛИ АН СССР. Вып. XVI. М. – Л., 1960. С. 98.

6 Там же. С. 98.

7 Например, у Хромоножки, Шатова, Дмитрия Карамазова в начале романа. Христианско-православное отношение к земле – у Зосимы, Алеши.

8 *Богданова О.А.* Под созвездием Достоевского: (художественная проза рубежа XIX–XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы). М., 2008. С. 71–72.

9 См. об этом подробнее: *Власкин А.П.* Идеологический контекст в романе Ф.М. Достоевского: учебное пособие по спецкурсу. Челябинск, 1987. С. 41–78.

10 *Блок А.А.* Стихия и культура // Блок А.А. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1955. С. 98. Здесь и далее в цитатах курсив мой. – *О.Б.*

11 Там же. С. 99.

12 Там же. С. 100.

13 Там же. С. 101.

14 *Мережковский Д.С.* Грядущий Хам. М., 2004. С. 231.

15 *Мережковский Д.С.* В тихом омуте. М., 1991. С. 92.

16 *Иванов Вяч.* Доклад «Евангельский смысл слова «земля». Письма. Автобиография (1926) / Публ., вступ. статья и комм. Г.В. Обатнина // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома за 1991 год. СПб., 1994. С. 146.

17 См.: Там же. С. 147–151.

18 *Обатнин Г.* Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919). М., 2000. С. 127.

[19] *Панченко А.М.* Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 245–246.

[20] *Чулков Г.* Валтасарово царство. М., 1998. С. 17.

[21] Там же. С. 45.

[22] Там же. С. 46.

[23] Там же. С. 47.

[24] Там же. С. 55.

[25] *Минц З.Г.* О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Мережковский Д.С. Христос и Антихрист: Трилогия: В 4 т. Т. 1. М., 1989. С. 24.

[26] Там же. С. 654.

[27] Там же. С. 672.

[28] *Сологуб Ф.* Творимая легенда: В 2 т. Т. 1. М., 1991. С. 7.

[29] Там же. С. 25.

[30] Там же. С. 122.

[31] Там же. С. 197.

[32] Там же. Т. 2. С. 28.

[33] Там же. С. 28.

[34] *Блок А.А.* Стихия и культура. С. 101.

[35] *Белый А.* Серебряный голубь. Рассказы. М., 1995. С. 18.

[36] *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М. – *Л.*, 1963. С. 289.

[37] *Белый А.* Серебряный голубь. Рассказы. С. 188.

А.В. ПОЛОНСКИЙ

(Россия, Белгород,
НИУ «Белгородский государственный университет»)

«Дневник писателя» Ф.М. Достоевского: взгляд из Серебряного века

«Жестокий талант» – приговор, который вынес Достоевскому выдающийся мыслитель, публицист, социолог и литературный критик Н.К. Михайловский. Читая романы Достоевского, хочется скорее согласиться с этой оценкой, однако при чтении «Дневника писателя» возникают совсем иные чувства, заставляющие задаться вопросом: «В чем же здесь жестокость?» Если оставить в стороне характер содержащихся в «Дневнике» социальных оценок и выводов, чему посвящено много исследовательских работ, то нетрудно заметить, что в дневниковых размышлениях писателя обнаруживается не только обостренная социальная чувствительность и отзывчивость на широкий круг проблем современного ему общества, но и необыкновенная открытость, исповедальность, неизмеримая глубина душевных переживаний, человеческого сочувствия, сострадания и гражданского милосердия.

«Дневник писателя» вызвал много откликов современников. «Диалог» с писателем развернулся и в эпоху туманной неопределенности, сомнений и тоски, – эпоху, в которую учение Достоевского нашло свое, так сказать, естественное русло.

Не все представители Серебряного века, как известно, поклонялись гению Достоевского, однако ни один российский интеллектуал того времени не мог не принимать его в расчет. Дебаты были самыми горячими, в них принимали участие практически все философские школы, тем самым продемонстрировав широчайший кругозор своих взглядов, который более адекватно, чем предыдущий, соответствовал интеллектуальной перспективе самого Достоевского. Как пишет К.Г. Исупов в статье, представляющей своего рода развернутый конспект восприятий Достоевского эпохой Серебряного века в философском ракурсе, «“Серебряный век” переживает Достоевского не как проблему в ряду проблем, но как *тему жизни*»[1].

Жизнь как тема дискуссии допустима именно в качестве философских размышлений, однако в данном случае невозможно «ограничиться» только метафизическими рассуждениями, ведь метафизика Достоевского порождается физическими лицами, ситуациями, социальными средами: его герои не только живут, но и борются с жизнью за жизнь, и в этой борьбе испытывают до последних пределов жизнь земную, предчувствуя и предсказывая потустороннюю. К.Г. Исупов по этому поводу пишет:

> Странным образом герой-интроверт, с его привычкой к внутреннему соморазглядыванию и озабоченностью границами личности, помог по-новому понять *социальную* сложность интерсубъективного пространства[2].

Потусторонняя жизнь представлена не только раем. Художественное изображение абсолютного добра нелегко дается самому Достоевскому (впрочем, с точки зрения «икастичности», т.е. силы образного воспроизведения действительности, ценителей дантовских «Ада» и «Чистилища» больше, как кажется, чем ценителей «Рая»). Дело в том, что дьявола, в отличие от Бога, не нужно искать: он сам охотно ищет человека, надевая разные маски в зависимости от ситуации и среды. Известны слова Вяч. Иванова о Достоевском, вспоминавшем знаменитую фразу Дмитрия Карамазова: «<...> этот поэт вечной эпопеи о войне Бога и дьявола в человеческих сердцах»[3]. Однако в романах Достоевского человеческое сердце не является нейтральной ареной, на которой идет исполинский бой между Добром и Злом. Скорее всего, оно является третьим, гибридным, измученным участником в этом бою.

Арена – это повседневная жизнь человека, и, как сам Достоевский любил ее представлять, она чаще всего беспросветна и убога, и в тусклом ее свете имеет обыкновение являться дьявол. Он является и Ивану Карамазову: то ли из-за его затуманенного разума, то ли из-за тусклого освещения комнаты – не понятно, реален ли он, реален ли их длинный разговор, но то, что больше всего от этого разговора и среди всяческих ругательств и брани в адрес дьявола остается в памяти, это одно слово: *пошл* – «Ты глуп и пошл». А дьявол, притворяясь простым, мелким буржуем, отвечает, что его

стремление – воплотиться «в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху».

Пошлость – не новость в русской литературе. Если не ранее, то она появилась «из шинели Гоголя»[4], и ее изображение прошло через всю историю русской литературы вплоть до сегодняшнего дня. А.Р. Небольсин писал:

> Пошлость – это духовное мещанство и самодовольная посредственность. Ее облик был раскрыт еще Гоголем; ее узнавали в лице Толстой, Достоевский, Леонтьев, Анненский, Герцен, Чехов, Ильин, Набоков, Иваск. Россия особенно остро переживала пошлость[5].

Заинтриговала она и представителей Серебряного века, привлеченных фигурой дьявола, так как многие аспекты русской жизни не могли не раздражать их изысканного вкуса. Имея в виду, несомненно, купчиху Достоевского и цитируя Федора Сологуба, Лев Шестов пишет по поводу основной темы его поэзии:

> <…> Сологуб не выносит «жизни», бабищи румяной и дебелой. Он мог бы сказать про себя, вместе с Достоевским, что чувствует себя так, точно с него содрана кожа. Всякое прикосновение извне отзывается в нем мучительной болью. Один, один исход – подземелье[6].

Невольно вспоминается эпизод, рассказанный В. Ходасевичем в книге воспоминаний «Некрополь»: на юбилейном вечере по случаю 60-летия Сологуба к нему бросается восторженный Белый с поздравлениями, хватает за руку, крепко ее жмет, а Сологуб, гадливо сморщиваясь, сухо процеживает: «Вы делаете мне больно».

Достоевский представил «жизнь» не только беспокойной жизнью своих персонажей, а, так сказать, с натуры, и результатом такого изображения, то есть без посредничества художественного воображения, стал «Дневник писателя». Однако нельзя сказать, что «Дневник писателя», будучи связанным с непосредственным наблюдением повседневной действительности – сугубо журналистско-публицистический текст. Трудно определить жанровый статус «Дневника писателя», который в пору его появления критика встретила отрицательно, пре-

жде всего и скорее всего в связи с формальной организацией текста[7].

Сочетание фактологического принципа (документализма) с особенностями художественного осмысления и повествования создало публицистическое произведение. Как пишет по этому поводу О. Евдокимова:

> Художественные произведения и публицистические, литературно-критические статьи в «Дневнике» объединяет взгляд на них как на факты действительности[8].

Таким образом, нетрудно определить смысловой и тематический стержень произведения, в качестве которого выступает факт. «Слово "факт", – продолжает О. Евдокимова свои размышления, – пронизывает все повествование, становится своеобразным сигналом достоверности. Доверие факту, установка на него как на "идею-силу" – структурообразующий принцип в "Дневнике писателя" <...> "Дневник" – слово писателя о мире и человеке...»[9] Подчеркну, слово о мире и человеке, особенно русском.

Хотя тема пошлости не часто открыто встречается в «Дневнике писателя», все равно разные аспекты пошлости в русской жизни косвенно или завуалировано ширятся на его страницах. В.В. Ерофеев справедливо подчеркивает, что одной, если не единственной, причиной пошлости, как в «Мертвых душах», так и в «Госпоже Бовари» Флобера, является изолирование, порождающее одну за другой целый ряд человеческих бед: неподвижность, душевное обеднение, пороки, самодовольство, духовную смерть.

В «Дневнике писателя» находим статью «Обособление», которая канонически изображает не столько социальное изолирование человека в условиях провинциальной жизни, сколько не менее пошлое духовное изолирование некоторых современных автору кругов русской столичной интеллигенции. Приведу отрывок из статьи:

> Право, мне всё кажется, что у нас наступила какая-то эпоха всеобщего «обособления». Все обособляются, уединяются, всякому хочется выдумать что-нибудь свое собственное, новое и неслыханное. Всякий откладывает всё, что прежде было общего в мыслях и чувствах, и начинает со своих собственных мыслей и чувств. Всякому хочется начать сначала. <…> Между тем ни в чем почти нет нравственного соглашения; *всё разбилось и разбивается и даже не на кучки, а уж на единицы*. И главное, иногда даже с самым легким и довольным видом. Вот вам наш современный литератор-художник, то есть из новых людей. Он вступает на поприще и знать не хочет ничего предыдущего; он от себя и сам по себе. Он проповедует новое, он прямо ставит идеал нового слова и нового человека. Он не знает ни европейской литературы, ни своей; он ничего не читал, да и не станет читать. Он не только не читал Пушкина и Тургенева, но, право, вряд ли читал и своих, т. е. Белинского и Добролюбова (22, 80; курсив мой. – *А.П.*).

Обособление, уединение, притязание на самообеспеченность, как нравственную, так и интеллектуальную, приводят к проявлению пошлости, заостряемой добавлением чванства.

Зинаида Гиппиус с присущей ей проницательностью *и обыкновением* «уничтожающе лорнировать людей» выразила подобные мысли в своем «Литературном дневнике», а именно в статье «О пошлости», хотя, конечно, нельзя точно утверждать, был ли «Дневник писателя» Достоевского источником ее рассуждений. Рассматривая тему пошлости у Достоевского и Чехова, З. Гиппиус замечает:

> Думают, что они любят одно <...> жизнь в ее мелочах, *все* в жизни, как оно есть; – да еще притом подобные критики называют эти великие мелочи <...> – «пошлостью». <...> мы не только не можем и не должны любить ее <...> «оттуда» веет тяжелым холодом, как из погреба[10].

«Погреб», который имеет в виду Гиппиус, – это то же обособление, о котором пишет Достоевский, это свертывание горизонта, это изначальный отказ от цельности и от стремления к ней. Это зло, это дьявол, стремящийся воплотиться в мире человека, потому что «тут у вас все очерчено, тут формула, тут геометрия, а у нас все какие-то неопределенные уравнения!» (15, 73).

Этот урок по математике и геометрии будет иметь в виду Андрей Белый на первых страницах «Петербурга», когда

будет изображать метафизический ландшафт столицы и мчащуюся по нему кубическую карету сенатора Аблеухова: фон целого статического мира, построенного на пошлости, пусть высокого ранга, на буржуазной безопасности против нового и угрожающего его еще неопределенным, но грядущим движением.

Тема пошлости как одно из основных проявлений человеческого духа, волей или неволей, связывается с множеством аспектов человеческой жизни, например, с аспектом отношений между полами. В «Дневнике писателя» Достоевский открыто выступает за женщин и бескомпромиссно осуждает жалкую судьбу многих из них, особенно из народа, и непонятно снисходительное отношение судей к мужьям, часто являющимся убийцами своих жен. Не претендуя на глубокий социокультурный анализ, все же замечу, что причина этому опять-таки в обособлении, то есть в отсутствии осознания того факта (или просто в его незнании), что женщина и мужчина, соединенные в браке, уже не являются или во всяком не должны являться отдельными, самодостаточными сущностями, а должны быть духовной целостностью прежде, чем телесной. Другими словами, они должны стремиться к тому, что Соловьев назвал «всеединство».

В статье «Среда», говоря о женщине, покончившей с собой из-за побоев мужа, Достоевский рассуждает:

> <…> неужели вы не поверите, что эта женщина в другой обстановке могла бы быть какой-нибудь Юлией или Беатриче из Шекспира, Гретхен из Фауста? Я ведь не говорю, что была, <...> но ведь могло быть в зародыше и у ней нечто очень благородное в душе, пожалуй, не хуже, чем и в благородном сословии: любящее, даже возвышенное сердце, характер, исполненный оригинальнейшей красоты. <...> И вот эту-то Беатриче или Гретхен секут, секут как кошку (21, 21).

Эти несостоявшиеся Беатриче и Гретхен, обогащенные соловьевской софиологией, являются своего рода «предшественницами» «прекрасных дам» символистов, ангельские черты которых до статуса «незнакомок» и Матрен низвела жизнь. В условиях русской культуры это и понятно. Как писал Н. Бердяев:

> Русская литература не знает таких прекрасных образов любви, как литература Западной Европы. У нас ничего подобного <…> любви Тристана и Изольды, Данте и Беатриче, Ромео и Джульетты... В русской любви есть что-то темное и мучительное, непросветленное и часто уродливое[11].

Там, где в «Дневнике писателя» речь идет о любви или на нее делается намек, стремление к идеальной любви ощущается несравненно ярче, чем в романах и рассказах Достоевского. В художественных произведениях Достоевского любовь проблематична и бесплодна: почти все любовные отношения не знают конкретной реализации. Однако и тут зачастую чувствуется злой дух пошлости. По этому поводу З. Гиппиус замечает:

> У Достоевского начатки истинной любви не там, где он думает, не в возвышенных девицах и дамах, а в другой стороне, в Грушенькиной «инфернальности»[12].

Достоевский и культура Серебряного века – тема по самой своей природе необозримая и требующая глубокого исследования. Объем научной литературы на эту тему едва ли сравним с какой-либо другой, как с точки зрения совокупности авторитетных мнений, так и с точки зрения их хронологии, однако, как мне кажется, аспект публицистической деятельности Достоевского в перспективе культуры начала XX в. или же оценка ее значения дают возможность обнаружить дополнительные причины неутихающего к ней интереса. Эти причины лежат преимущественно в условиях жизни, в том числе повседневной, в разных социальных явлениях, в культуре народа, в которую и пошлость входит в качестве этического барометра определенной эпохи.

Примечания

1 *Исупов К.Г.* Компетентное присутствие (Достоевский и «Серебряный век») // Ф.М. Достоевский: Материалы и исследования. Т. 15. СПб, 2000. С. 4.

2 Там же. С. 10.

3 *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916. С. 404.

[4] По этому поводу В.В. Ерофеев замечает: «Гоголю, со своей стороны, “хотелось знать, что скажет вообще русский человек, если его попотчуешь его собственной пошлостью”» (см.: *Ерофеев В.* До последнего предела чрезмерности (Шоковая эстетика Гоголя и Флобера) // Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. М., 1996. С. 486).

[5] *Небольсин А.Р.* О пошлости // Человек. 1993. № 3. С. 176.

[6] *Шестов Л.* Поэзия и проза Федора Сологуба // Речь. 1909, 24 мая. № 139.

[7] См.: *Волгин И.* «Дневник писателя»: текст и контекст // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 3. Л., 1978. С. 151–158.

[8] *Евдокимова О.* Проблема достоверности в русской литературе последней трети XIX в. и «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 8. Л., 1988. С. 186.

[9] Там же. С. 178–179.

[10] *Антон Крайний (З. Гиппиус).* Пошлость // Крайний А. Литературный дневник. 1899–1907. С.Пб., 1908. С. 215–216.

[11] *Бердяев Н.* Любовь у Достоевского // Русский эрос, или Философия любви в России. М., 1991. С. 274.

[12] *Гиппиус З.* О любви // Русский эрос, или Философия любви в России. С. 197.

Л.Е. АРТАМОШКИНА

(Россия, Санкт-Петербург, СПбГУ)

От Раскольникова к Заратустре: истоки формирования ницшеанца в культуре Серебряного века

Влияние Достоевского было влиянием его героев, вышедших в мир и обретающих в этом мире плоть действительных героев эпохи. Это воплощение стало возможным в его «массовом» варианте, так как сознание эпохи было подготовлено, «взрыто» идеями Ницше. Философия Ницше актуализировала определенные смыслы и образы. Собственно пророческий характер творчества Достоевского и дара самого творца с очевидностью был обнаружен читателем Серебряного века. С другой стороны, восприятие идей Ницше, их усвоение, биографическое воплощение становилось возможным благодаря уже присутствующему в сознании тех же читателей образа героя-бунтаря, героя Достоевского. Можно назвать героев и произведения Достоевского, неизменно присутствовавших в сознании культуры этой эпохи: Раскольников («Преступление и наказание»), Кириллов, Ставрогин («Бесы»), Иван Карамазов, Федор Карамазов («Братья Карамазовы).

Характер и обстоятельства «встречи» Достоевского и Ницше были обусловлены социально-политически, переходом народовольческого движения и идеологии в социал-демократическую при сохранении общей мифологемы, воплощаемой в идеале жертвенности, героического служения. Это выразилось в поэтической формуле предшествующей эпохи («Его еще покамест не распяли, / Но час придет, он будет на кресте./ Его послал Бог гнева и печали / Рабам земли напомнить о Христе» – стихотворение Н.А. Некрасова, посвященное Н.Г. Чернышевскому), в самооценке и восприятии самих героев, революционеров-террористов начала XX в. Так описывает своего товарища по «делу» Борис Савинков:

> Каляев любил революцию так глубоко и нежно, как любят ее только те, кто отдает за нее свою жизнь. Но, прирожденный поэт, он любил искусство <…> Для лю-

> дей, знавших его очень близко, его любовь к искусству и революции освещалась одним и тем же огнем – несознательным, робким, но глубоким и сильным религиозным чувством. К террору он пришел своим, особенным, оригинальным путем и видел в нем не только наилучшую форму политической борьбы, но и моральную, быть может, религиозную, жертву[1].

Аскетизм, жертвенность, чувство вины перед народом были теми составляющими, которые сложились, сплелись в читательском сознании Серебряного века в единый образ героя-бунтаря, были отрефлексированы в самых разных текстах – от философских до мемуарных и художественных. Устойчивость сложившегося образа подтверждается его очередным воспроизводством теперь уже в видеопродукции эпохи масс-медиа, в сериалах последнего времени («Империя под ударом», например).

Определились социально-психологические черты образа. Это разночинец, человек «больной» совести и уязвленного самолюбия, ему близки обиды «униженных и оскорбленных»; склонный к постоянной рефлексии и саморефлексии, доходящей до самоотрицания. Инвариант разночинца – кающийся дворянин.

Вполне отчетливо выразились идейно-философские составляющие образа: склонность к постановке крайних метафизических вопросов («есть ли Бог, есть ли бессмертие»); глубоко лично переживаемая проблема теодицеи. Обобщенно эти черты можно охарактеризовать как склонность к трансгрессии в психологическом и философском планах. Трансгрессия всегда сохраняет и подтверждает то, за пределы чего она выходит. Трансгрессия в своем акте насильственного вторжения преодолевает запрет, но не уничтожает его.

Творение новых образов и смыслов эпохи происходило вследствие философских, социальных, психологических актов трансгрессии и работе определенной «читательской» аудитории, уже воспринявшей и перерабатывающей как в акте творчества, так и в факте самого поведенческого жеста определенные образы.

Местом встречи Достоевского и Ницше в читательском сознании становились определенные тексты, точнее их восприятие читательским сознанием эпохи, например, «Фауст» Гёте. Сближение героя Гёте и героя Ницше (Заратустра) имело место и в европейской традиции, в поколении, которое тоже было захвачено идеями и самим духом творений Ницше. Очевидное тому подтверждение – текст Г. Гессе (доклад) 1909 г. «Фауст и Заратустра». Вектор сопоставлений Гёте и Ницше в немецкой традиции обозначился и статьями Георга Зиммеля («Кант и Гёте. К истории современного мировоззрения», «Ф.Ницше. Этико-философский силуэт»). Русским Фаустом называли Ивана Карамазова (см., например, полемику А. Луначарского с С. Булгаковым).

Похожие тенденции в читательском сознании эпохи – это сближение автора и героя (у нас – Достоевский с Иваном Карамазовым, в Европе – Ницше с Заратустрой). Сравнение Ивана Карамазова с Фаустом обнаруживает «ницшеанское» восприятие образа Гёте. Сложившийся в читательском сознании образ Ницше и его героя (при обычном их отождествлении) определял характер восприятия близких явлений культуры и самой действительности. Этот образ участвовал в формировании ментальности эпохи. В повсеместном сближении героя (литературного) и автора, героя и реального лица, прочтения, понимания, интерпретации реальных событий, поступков, судеб через призму образа выражает себя общая мифотворческая тенденция эпохи.

Характерным для эпохи является сближение и самих авторов – Достоевского и Ницше. Не останавливаясь на этом сюжете подробно, отмечу не столь очевидную черту общности, почувствованную их читателями. Назовем эту черту «духовным аристократизмом». Она явственнее выступает на фоне общей для них темы, связанной с переживанием христианства и темой *ressentiment*'а[2]. Предельность вопросов, поставленных ими, личная мужественность в их обнаружении, переживании и изживании – их общий ответ *ressentiment*'у, поглотившему культуру. Достоевский выразил характер этого *ressentiment*'а в социальной направленности бунта его героев (наряду с бунтом метафизическим), вульгаризацией этого бунта лебезятниковыми-лебядкиными. Да и само смешение Достоевского с его героем, Иваном Карамазовым, следствие этого *ressentiment*'ного духа культуры. Обычно в подтверж-

дении обращались к словам Достоевского из дневника: «[Н]е как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое горнило сомнений моя осанна прошла…» (27, 86). Акцент поставлен на те сомнения автора, которые сближают его с героем. Но следовало бы его сместить на глагол прошедшего времени «прошла»[3]. И в другом месте с еще большей страстностью:

> Мерзавцы дразнили меня необразованною и ретроградною верою в Бога, какое положено в Инквизиторе и в предшествовавшей 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. Им ли меня учить (27, 48).

Если быть внимательными к словам, то обратим внимание на форму глагола «перешел».

Характер восприятия и переработки определенных образов в сознании эпохи выразился в духе коллективного мифотворчества. Так был создан коллективный миф о некоторых реальных героях эпохи, людях с их собственными судьбами, страданиями и «маятой», в чем подчас была выражена жестокость демона мифологизации, захватившего творцов культуры.

Таким мифом в коллективном усилии становился В.В. Розанов. Общим местом было сравнение Розанова с Ницше (каким был он усвоен, став тоже одним из образов эпохи вместе со своим героем), героем Достоевского (часто – с Федором Карамазовым). Отсюда снисходительный, милостиво-ругательный тон отзывов о нем. Интересно в этом отношении письмо З. Гиппиус к Розанову (его цитирует С.П. Каблуков в своем дневнике), вроде бы не предполагающее даже оборонительного ответа-реакции адресата, где уж тут обороняться, – виноват! Кругом виноват!

> Вы, Вася, человек добрый, я это знаю, однако вы тоже и Васька-Каин. Думаю, на том свете вас в конце концов простят, но сначала здорово сечь будут. И не то, чтоб насильно, а сами будете просить: ох, дери меня, как сидорову козу, дери, пока я спокойствия душевного не получу, потому что не могу вынести, что я глупый, о такой простой вещи не догадался, человеческое с Божьим перепутал и концы в воду спрятал[4].

Коллективными усилиями Розанов был поставлен скорее не в положение бунтующих героев Достоевского («творцами», «демиургами» бунт воспринимался как знак «равновеличия»), а в положение «лебезятниковых», бесконечно жалких и отчасти непристойных в приличном обществе «капитанов лебядкиных». Удивительно совпадают по тону письмо Гиппиус и воспоминания Андрея Белого. Но справедливости ради скажем, что тон воспоминаний у Гиппиус о Розанове другой, нежели тон письма. Временная, уже историческая дистанция позволили освободиться от магии коллективного мифа, и в чертах образа Розанова у Гиппиус явственнее выступает другое – его «несклоняемость», «домашность».

В образах «лебядкиных-лебезятниковых» выступает у Достоевского тема, интонация *ressentiment*'а. Эту тему и подхватывает Розанов, отстаивая *своей* интонацией и поведенческим жестом жестокую несправедливость «демиургов» другой эпохи к «малым сим». Розанов несет в себе и собою человеческую «маяту» «башмачкиных-девушкиных», брезгливо отторгаемых эпохой в качестве «лебядкиных-лебезятниковых». Неслучайно непредвзятым читателем-собеседником он воспринимается в его органической, почти физически близости Достоевскому. Показательны воспоминания Анастасии Цветаевой:

> <…> Туман – густой. Диккенсовский. Темнота. Он ведет меня под руку. Тяжелый, сырой воздух, неуют мглистых фонарей, редких. Безлюдье. Узкая улица (мне чудится мостовая – в гору, мост или – Кузнечный переулок 7). Он говорит: «Тут он жил, вот его дом!» Подымаю голову, и вдруг – трепет озноба. Испуг! Бредовая уверенность: я иду с Достоевским! Туман, огни – я схватила за руку Розанова… (но и почти семьдесят лет спустя я эту минуту помню)[5].

Не менее интересно восприятие человека из другой «читательской» аудитории, технаря, а не «эстета», «позитивиста», а не «метафизика», Д.А. Лутохина:

> Розанов – это «человек из подполья» Достоевского, но гениальный в утверждении обывательщины. И облекал

> он эту обывательщину в прекрасные, вечные формы – из любви к человеку, жалея человека…
>
> Его раздражало приглашение жертвовать целыми поколениями во имя неизвестного будущего. Как и Достоевскому, Розанову именно за это противна была радикальщина русская всех толков, но за это же восставал он против самого Христа.
>
> Розанов не хотел ничьих страданий[6].

Свидетельство очевидной жесткости ницшеанствующих героев эпохи по отношению к «башмачкиным» и прочим «малым сим» – признания другого героя, героя автобиографического романа Михаила Сивачева «Прокрустово ложе». Это история провинциала в Петербурге, история борьбы за право человека на жизнь, право «поруганное» и «раздавленное». В самой стилистике романа выражена «физиология» страдания, страдания «провинциала», захотевшего завоевать город. Поворотный пункт – встреча с практическим ницшеанством. Вхождение в мир литераторов – это разрушение идеалистических представлений о писателе, о занятии литературой как гарантии человечности, избавление от пиетета перед литературой и литераторами (не случайно и Розанов так настойчиво «открещивался» от звания писателя и литератора, так ненавистны ему были «писательство» и «литература»). Встреча со священником-«пастырем», одним из «гуманистов»,- начало разрушения таких верований. Этот «гуманист» отказался помочь ближнему, страдающему, дабы не развращать его подачками. Возглас героя – крик страдания:

> О, эти измышления книжного крота, кабинетного человека! Но жизнь не кабинет, не книга <…> жизнь не смеется только над теми творцами, которые побывали во всех ее переделках…[7]

Другой случай – встреча с социалистом-пропагандистом, еще одним теоретиком, рождает возмущение: «[П]омнит ли он о тех, кто из-за его проповедей поседели, сгорбились, покончили с собой, так как никуда не брали работать»[8]. Поэтому отчуждением заканчивается и период общения писателя с М. Горьким, циничным кажется его лозунг: «Всё в человеке, всё для человека!» Необходимость внимания к конкретному, обычному человеку – требование Розанова, несовместимое с эпохой «бурь» и «битв».

В этом контексте кажется неслучайным упрек Горького Розанову в слишком большом внимании к себе, поглощенности собой в эпоху «битв», «когда льется кровь передовых людей народа, кровь рабочих». «Передовых»! Это письмо заканчивается вполне в духе эпохи:

> Знаете, чего желаю я Вам и всем вам подобным талантам, но далеким и чуждым народу людям? Красиво погибнуть у него на глазах (из письма 1905 г.)[9].

Примечательна интонация другого «демиурга» эпохи – Андрея Белого, «право имеющего», в его воспоминаниях о Розанове. И как же она «саморазоблачительна». Белый о встрече с Розановым мокрой осенью 1908 г. в Москве у памятника на Тверской: «[К]то-то дерг – за рукав; оборачиваюсь: смотрю, – мокренькое пальтецо, шапка мятая; в скважинах поднятого воротника – зарыжела бороденка: метелкой; рука без перчатки хватается: мокрая». И далее с брезгливостью рассказанная история о носовом платке, с тою же «физиологической» высокомерной брезгливостью – о встрече на юбилейных гоголевских днях 1909 г. Детали, выхваченные памятью на этих последних строчках воспоминаний о Розанове, красноречивы: «полный зал: фраки, клаки», «Москва, вся, – здесь», « и даже я надел фрак», «А.Н. Веселовский <…> плывет величаво», «Брюсов, во фраке, – выходит читать». А тут: «В.В. в уши плюется», «мешает слушать»[10]. Они все «представители»(!). Поэтому и не принял он, не понял правды признания Розанова на вопрос: «от какой Вы газеты?» – «От себя». «Не склоняемый», весь «от себя».

Образ, воспринятый культурой, является источником, началом последующего процесса типизации. Без первоначального восприятия и усвоения образа невозможна типизация. В случае с Ницше принципиальна для усвоения образа культурой Серебряного века, увлеченной идеями жизнестроительства, слитность биографии и творчества, стиля текста и стиля поведенческого, автобиографичность его текстов. Можно сказать, что эпохе был свойственен автобиографизм как явление стиля.

Источником рождения, усвоения образа Ницше русской культурой Серебряного века и последующей его переработки в тип ницшеанца стал текст, который наполнил реминисценциями, аллюзиями, прямыми цитатами тексты Серебряного века, – «Рождение трагедии из духа музыки». В свою очередь, знаковым, аккумулирующим смысловую и эмоциональную направленность интерпретации текста Ницше Серебряным веком стала, например, книга Вяч. Иванова «Дионис и прадионисийство». Текст Вяч. Иванова – еще одно место встречи Достоевского и Ницше. Здесь очевидно тройное сближение: Ницше и Достоевского, Достоевского и Заратустры, Ницше и Заратустры, что обнаруживает все ту же неразделенность в восприятии эпохи автора и героя. Достоевский у Вяч. Иванова – «великий мистагог будущего Заратустры»[11].

Характер восприятия текста Ницше, может быть, объясняет и ту значительную роль, которую играли в эпохе женщины, также ставшие ницшеанками, что, по сути, противоречило действительному отношению к женщине в философии Ницше. Менады, оргиастическая стихия, хоровое начало, воплощенное в них, выражают тот трагический пафос, которым сопровождалось восприятие эпохи, даже не пафос, а безусловное требование – жизни как трагедии:

> Женщина осталась главною выразительницей трагедии... Она открывает в себе две души, две воли, два стремления... Так утверждается в трагедии, посредством раскрытия извечной двуначальности женственного, женская цельность и – посредством тяготения трагедии к смерти – женщина как древнейшая жрица, женская стихия, как стихия Матери-земли, Земли-колыбели и Земли-могилы[12].

Неизменность соответствующего обертона в восприятии женского образа культурой Серебряного века, заданная героинями Достоевского, очевидна в интерпретирующих текстах. Так, В.М. Жирмунский, бывший скорее внимательным наблюдателем эпохи, чем ее «демиургом», в 1922 г. в своеобразном эпилоге эпохе, небольшой книге «Поэзия Александра Блока», прямо указывает, что Достоевский предсказал Блока в стихии русской безмерности и безудержа, жажде свободы и самоутверждения, которые выразились, например, в сцене кутежа Дмитрия Карамазова с Грушенькой в Мокром, в самом образе возлюбленной-грешницы. Во всех «инфернальных» героинях Достоевского, влекущих за грани «обыденщены», выразился путь поэта от Прекрасной Дамы, от «идеала Мадонны к идеалу содомскому».

Серебряный век, как никакой другой в русской культуре, ознаменовался появлением женщин, творящих его смыслы в искусстве, поведении, жизни, судьбе. Герои Ницше вкупе с усвоением образов инфернальных героинь Достоевского определили стилистику поведения, сам поведенческий жест, например, Н.И. Петровской, что очевидно по ее переписке с В. Брюсовым. С самого начала переписки слышится «завороженность» образом сверхчеловека, стремление воплотить в стилистике своего поведения его черты. Из письма Нины 1905 г.:

> Сережа говорит, что мы с тобой похожи в нашем «самовластии», в ненависти к людям вообще, что у нас души одного цвета (должно быть, уж обе черные)[13].

Брюсов усиливает соответствующую интонацию и колорит:

> Есть строгость в любви. Есть трагизм в любви <…> может ли быть любовь без трагизма <…>? Любовь должна влечься к счастью, но не должна его коснуться никогда <…> Жизнь только в роковом, только в трагизме[14].

Замечательны эти «должна» и «только» – звучит как заклинание.

И все-таки Нина знает с очевидностью то, что осталось недоступно герою ее романа: «[Т]рагизма не нужно звать, он всегда тут, близко, и, верь, не оставит еще и нас. Как ты недоверчив, боязлив…»[15] А чуть позже вновь впадает в стихию ницшеанства, с ее устремленность ко всему «надчеловеческому»: «Были миги, когда мы умели не быть людьми, это единственное для меня, чтобы могла жить»[16]. Брюсов немедленно заявляет о своем «водительстве»: «Есть какие-то истины – дальше Ницше, дальше Пшибышевского, дальше Верхарна, впереди современного человечества. Кто мне укажет путь к ним, с тем буду я»[17]. Примечателен ряд из Ницше, Пшибышевского и

Верхарна. Подлинники и копия в одном ряду. И далее, в письме 1906 г.: «Я не могу более жить изжитыми верованиями, теми идеалами, через которые я перешагнул. Не могу более жить “декадентством” и “ницшеанством”…»[18]. Парадокс! Ницше, боровшийся с декадентством, воспринимается его (декадентства) метафорическим синонимом.

Исследователи переписки Петровской и Брюсова отмечают, сколь «нелитературны» письма Нины в своей стихийности. Она «вырывается» за рамки навязываемого эпохой образа:

> Не иметь возможности никогда проявить своих самых трогательно простых и чистых желаний в отношении тебя, а быть только крестом, роком, проклятьем, мучительством <…> неужели ты не видишь, что это то же прекрасное лицо любви, только оскорбленное, замученное, истерзанное болью?» (письмо Петровской от 17 июня 1906 г.)[19]

Не было «последней» искренности-открытости (человеческой, не литературной). В письмах так много «восклицательных знаков» чувства, но нет теплоты повседневности (болезнь «ницшеанства»). Апофеозом ницшеанства становится приговор «героя»:

> Когда-то была Тебе открыта другая трагичность, более истинная, более страшная. Ты могла осуществить тот идеал бесконечной Любви, над всем торжествующей, ничему не покоряющейся, – которому всегда молилась. Ты могла сделать из любви ко мне – подвиг. Наперекор мне, моим поступкам, всему миру, – Ты могла служить, свято и верно этой *своей* любви. В этом была бы, конечно, великая мучительность, но и настоящее величие. Может быть, этот подвиг убил бы Тебя, но он тем же смертным острием должен был пронизать и меня. Таким отречением от себя во имя Любви Ты стала бы надо мной на высоту недосягаемую, и мне сейчас должно было бы не писать Тебе это письмо, но преклоняться перед Тобою ниц (письмо Брюсова 1908 г.)[20]

В этой потребности женской жертвы и уж непременного коленопреклонения перед ней – жест «достоевщины»: Раскольников перед «вечной Сонечкой». Только приправлено

«соусом» из Ницше. Отсюда обидно брошенный «приговор» героя, еще одного «право имеющего»:

> Эта трагедия не осуществилась также, и ее надо отстранить как прекрасную возможность, о которой мечтают в поэмах, но которой не встречают в сей жизни… Пройдем же мимо, будем искать еще[21].

Переписка, сама ситуация говорят об одном: «демиурги» эпохи выстраивают сюжетную линию, «творят поэму из жизни». Они «переплавляют» трагизм в творчество, а женщина живет в трагедии и трагедией. Современники (соглядатаи и соучастники), творцы коллективного мифа, смело и назойливо повторяют одну и ту же фабулу: Он – демонический герой, Она – дьяволица, ницшеанка, «Жена, обличенная в черное». Примечательно единодушие упрека, что это она сделала его морфинистом. Энергия коллективного мифотворчества не теряет своего воздействия и сейчас:

> Н. Петровская, как и многие другие, – А. Блок, А. Белый, М. Сабашникова и др. попалась в сети эстетических утопий, воплощенных в жизнь. Потерпев фиаско, она не смогла найти себе место в обыденной действительности <…> Петровской оставалось лишь вернуться в призрачный мир теней литературы символизма и остаться в нем навсегда[22].

И все-таки Нина «выскакивает» из сценария этого «балаганчика» своей дальнейшей судьбой – своей смертью. Может быть, наоборот, именно Брюсов – пример так и не преодоленного ницшеанства.

Вообще через призму ницшеанства воспринимались разные ситуации и люди. Вот фрагмент из письма Брюсова к З. Гиппиус 1902 г.:

> Недавно был в Москве Бальмонт. Я провел с ним 36 часов. Бальмонт осуществил в себе то, о чем я мечтал бывало. Он достиг свободы от всех внешностей и условностей. Его жизнь подчиняется только прихоти его мгновенья. <…> Он ликовал, рассказывал мне длинные серии все того же – о соблазненных, обманутых и купленных женщинах. Потом мы всячески опьяняли себя, и были

> пьяны и совершали разные «безумные» поступки<…> Довольно, я больше не рассчитываю фабриковать так дешево сверхчеловека[23].

Образ, аккумулированный сознанием эпохи, определяет характер самовосприятия и самоанализа человека, пережившего эту эпоху, и многие ее явления. Он формирует ментальность культуры. Так, в мемуарах Андрея Белого «Начало века» дается устоявшийся образ эпохи, т.е. образ, воспроизведенный в своих типичнейших чертах, которые черпались из общего образного «тигля» эпохи, в свою очередь, слагались, застывая, в тип. Характерно, что Белый, расширяя значение и присутствие аргонавта как психологического типа эпохи, «типизирует» его с помощью литературы и литературных героев:

> Эта слабость саморазъеда тотчас же сказалась в нашем кружке <…> выявились: репетиловщина, обломовщина, в соединении с поприщинством даже; выявились и Мышкин, эпилептический герой «Идиота», и Алеша Карамазов – «герой» без продолжения; выявился и Печорин Лермонтова… В нашем кружке не было общего, отштампованного мировоззрения, не было догм <…> равнодействующая стремлений чалила на те образы, которые приподнимались в произведениях тогдашних новых художников слова...[24]

Ядром же, точкой схождения стремлений неизменно выступал Ницше, определяя встречу таких разных героев воспоминаний Андрея Белого, как Метнер и Рачинский, или восприятие музыки дирижера Никиша и Метнера.

Недаром и Н. Бердяев, человек той же эпохи, в философской автобиографии «Самопознание», писавшейся уже в середине столетия, когда Серебряный век был далеко позади, проводит самоанализ, «скальпируя» себя все теми же образами эпохи: «Ницше», «Ставрогин», «Фауст». Так образ, востребованный эпохой, становится источником различных процессов в ее культуре – процесса мифотворчества и процесса типизации.

Примечания

1 *Савинков Б.* Воспоминания террориста. *Л.*, 1990. С. 38.

2 Ressentiment *(франц.)* – чувство обиды, досады. Здесь термин Ф. Ницше, см.: *Ницше Ф.* К генеалогии морали. Полемическое сочинение // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2., М., 1990. С. 452–454.

3 Благодарность за этот акцент В.Е. Хализеву – автору статьи «Иван Карамазов как русский миф начала XX в.» (Русская Словесность. 1997. № 1. С. 28–33).

4 В.В. Розанов: Pro et contra: *Личность* и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология / Сост. В. А. Фатеев. Кн. 1. СПб., 1995. С. 208.

5 Там же.

6 Там же. С. 197.

7 *Сивачев М.* Прокрустово *ложе*. *Л.*, 1931. С. 135.

8 Там же. С. 191.

9 Письма А. М. Горького к В. В. Розанову и его пометы на книгах Розанова // Контекст: *Литературно*-теоретические исследования. Вып. 7. М., 1978. С. 301.

10 *Белый Андрей*. Начало века. М., 1990. С. 481.

11 *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 302.

12 *Белый Андрей*. Начало века. С. 482.

13 Валерий Брюсов – Нина Петровская. Переписка: 1904–1913 / Вступ. статьи, подготовка текста и комм. Н.А. Богомолова, А.В. *Лаврова*. М., 2004. С. 78.

14 Там же. С. 89.

15 Там же. С. 93.

16 Там же. С. 116.

17 Там же. С. 190.

18 Там же. С. 201.

19 Там же. С. 204.

20 Там же. С. 391.

21 Там же. С.405.

22 Там же. С. 412.

23 Там же. С. 428.

24 *Белый Андрей*. Начало века. С. 126.

АНДЖЕЙ ДУДЕК

(Польша, Краков, Ягеллонский университет)

Герои Ф.М. Достоевского в интерпретациях Вяч. Иванова и Д.С. Мережковского

Восприятие творческого наследия Федора Достоевского стало одним из важнейших факторов, формирующих культурный облик Серебряного века. Интерпретация идей и художественных форм произведений писателя-пророка вызывала споры среди представителей разных направлений и школ, поощряла осмысление собственных эстетических концепций и политических воззрений эпохи рубежа XIX – начала XX вв.[1] Как для Вяч. Иванова, так и для Д. Мережковского чтение текстов Достоевского стало стимулом размышлений, результаты которых укладываются в рамки выработанных обоими представителями Серебряного века концепций личности и культуры. Значение автора «Братьев Карамазовых» для культуры рубежа XIX и XX вв. Вяч. Иванов подчеркивает словами «Мы – былые "русские мальчики" Достоевского»[2]. Оба упомянутых представителя Серебряного века оставили ряд эссе, в которых анализируются романы Достоевского, причем на первый план тут выдвигаются вопросы антропологии и метафизики.

Вяч. Иванов посвящает Достоевскому ряд текстов, создаваемых «на протяжении почти всей жизни»[3] поэта-мыслителя: «Идея неприятия мира» (1906), «О русской идее» (1909), «Достоевский и роман-трагедия» (1911), «Живое предание» (1915), «Два лада русской души» (1916), «Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского» (1917), а также, изданную впервые по-немецки в 1932 г. книгу «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика» («Dostojewskij. Tragödie – Mythos – Mystik»). Обращает внимание примененный Ивановым способ анализа конструкции героев Достоевского. Несмотря на ряд методов, с помощью которых выявляется психологическая сущность характера, его значение для сюжетной линии романов, а прежде всего – его метафизический смысл, в итоге обсуждения получается единая и компактная интерпретация, в которой отражается как мировоззрение Иванова, так и

провозглашаемые поэтом-мыслителем концепции человека и культуры. Характерной чертой ивановских интерпретаций является заметное стремление поэта показать героев в разных культурных контекстах, обнаружить сходства персонажей Достоевского с литературными героями прежних эпох.

Иванов указывает на параллель в конструкции образов Раскольникова и пушкинского Германна. Оба героя восхищаются дерзновением Наполеона, который стремился преступить за грань дозволенного. Как Раскольников, так и Германн встречают страшную старуху и намереваются вырвать спрятанное ею сокровище. Оба становятся виновниками смерти женщин. Однако проводимое поэтом-мыслителем сравнение не задерживается на сопоставлении двух близких по времени литературных типов. Для Иванова образы обеих умерших женщин – это варианты мотива мифологической Парки-мстительницы, которая под ключом держит подземное богатство. Обе старухи в мифологической интерпретации воспринимаются как хтонические существа, посланницы Матери-Земли, восставшей против гордыни и прихоти человека [*Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика*, IV, 531–532]. Таким образом, история Раскольникова, анализируемая в ракурсе античной трагедии становится очередным, повторяющимся несколько раз в русской и мировой культуре вариантом повествования о бунте человека против Матери-Земли, о ее гневе и умирении гнева покорным поцелуем преступника. Покаяние Раскольникова перед народом напоминает Иванову исповедь эсхилова Ореста [*Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика*, IV, 536]. Упомянутая выше Ивановская стратегия интерпретации персонажей Достоевского оказывается вариантом неомифологической поэтики русского символизма[4]. Ориентация на миф, стремление рассказать его по-новому или прочитать современный текст, как повторяющуюся в истории разновидность архаического праобраза, в критических текстах Иванова, посвященных Достоевскому, отражает стремление поэта-мыслителя подчеркнуть идею связи времен, культурной традиции и преемственности. Герои Достоевского, рассматриваемые Ивановым в неомифологическом ракурсе, получают значение универсальных, общечеловеческих типов сознания – своеобразных культурных лейтмотивов любой эпохи.

Анализируя смысл поступков героев других романов Достоевского, Иванов указывает на их евангельские праобразы (Ставрогин – это всем изменивший Иуда, в то время как Кириллов напоминает антихриста, который намеревается стать подобным Христовой жертве). Герои «Бесов» так же, как и персонажи романа «Преступление и наказание», – это очередные вариации истории отношений Матери-Земли, человека и сил зла. В недавно минувшей эпохе литературные прототипы героев романа следует искать в тексте «Фауста» Гёте. Хромоножка, с этой точки зрения, воспринимается как русский вариант Гретхен. Ставрогин в этом контексте напоминает русского Фауста, лишенного положительных свойств, которыми наделен был праобраз этого персонажа (в отличие от немецкого прототипа, герой «Бесов» загасил в себе спасающую силу любви и стремлений). Роль Мефистофеля в этой истории играет Петр Верховенский. Произведение Гёте, однако, не является первичным источником культурного процесса преемственности. Исходный контекст конкретизации образа Хромоножки, по Иванову, это миф Матери-Земли: хромота Марии Тимофеевны, юродивой духовидицы, подчеркивает ее связь с Землей [Экскурс: основной миф в романе «Бесы», IV, 441–442].

Не только отдельные мотивы и персонажи романов Достоевского (особенное внимание уделяется анализу «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых») напоминают Иванову мифологические праобразы. Композиция текстов русского прозаика считается отражением конструкции эсхиловых драм. Как в античном жанровом праобразе, так и в структуре романов Достоевского повторяется 6 элементов: 1) столкновение *hybris* (гордыни, надменности) человека со святыми законами Матери-Земли; 2) роковое безумие преступника; 3) гнев Земли за пролитую кровь; 4) обрядовое очищение убийцы целованием Земли перед народом, собравшимся вершить суд над преступником; 5) Эринии душевного ужаса гонят преступника; 6) выбор пути искупления через страдание [*Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика*, IV, 532–533].

Среди употребляемых Ивановым приемов анализа существенную роль играет стремление к символическому указанию не до конца выявленного смысла. Метафизический смысл явлений, по мнению поэта-критика, отличается от эмпирического. Иванов считает, что герои Достоевского это лица-символы, лица носители идей. Предвосхищая теорию Бахтина[5], Иванов скажет в эссе «Достоевский и роман-трагедия», что диалог лиц на психологическом уровне это диалог идей. Развивая интерпретацию диалога, автор «Кормчих звезд» укажет на невостребованную позже Бахтиным концепцию метафизического смысла любого столкновения идей и лиц. В конечном счете, по мнению поэта, диалог всегда сводится к борьбе Бога и сатаны. Место спора – человеческое сердце, а наделенный свободой воли человек – судья в этой схватке [*Достоевский и роман-трагедия*, IV, 403].

Сергей Булгаков в речи, прочитанной в Московском Религиозно-философском обществе 2 февраля 1914 г., был первым, кто назвал «Бесов» «символической трагедией»[6]. Отвечая на выступление, Иванов упрекнул Булгакова в одномерности и схематичности проведенного им анализа внутреннего мира героев романа. Недостатком булгаковской интерпретации было неучтение диалогичности каждого из героев, односторонний, языческий, мифологизм восприятия Хромоножки, политизированное прочтение образа Шатова и «атеизированная» интерпретация портрета Ставрогина[7]. Диалогичность персонажей Достоевского, как считает Иванов, придает им вневременный, универсальный и подлинный характер.

Метафизический план смысла становиться для Иванова фундаментом эпистемологической типологии персонажей Достоевского. Герои его романов познаются читателем с учетом двух проявлений личности: отъединения и устремления к Богу. Сами же герои познают друг друга с помощью герменевтической[8] категории проникновения в другого[9], утверждения его бытия и осознания в другом своего существования[10]. Именно анализ типов Достоевского дал начало ивановской диалогической антропологии, выражающейся в формуле «Ты еси и поэтому есмь Аз», представленной в мелопее «Человек».

Рене Жирар (René Girard) в знаменитой работе «Козел отпущения» («Le Bouc Emissair», 1982) утверждает, что никто и никогда не заметил, что «Эдип изображается, с одной стороны, как отцеубийца и кровосмесительный сын, с другой же, как *pharmakos* – невинная жертва»[11]. Это суждение неверно. За 50 лет

до публикации книги французского антрополога, идентичное мнение представил Вячеслав Иванов в книге о Достоевском:

> Для Достоевского преступник не Эдип, но все же он остается в конце концов ветхозаветным козлом отпущения, принимающим грехи народа, θαρμακός древних греков. Воля многих, устремленная на истребление гадкой старушонки, находит точку опоры в свободном согласии недужной, потому что восставшей против неба и земли, воли Раскольникова [*Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика,* IV, 537].

По мнению Иванова, сходство Эдипа и Раскольникова заключается в том, что оба героя доказывают свое моральное и трагическое величие, когда добровольно и против разума сами себя осуждают. Показанный Достоевским новый вариант мифа об Эдипе[12], по Иванову, обнаруживает травматическое желание спокойствия и гармонии, свойственное дисфункциональной культуре, которая проецирует собственные угрызения совести на выбранном индивидууме. Мотив «козла отпущения» наводит Иванова на мысль, что уже в «Преступлении и наказании» Достоевский открыл ужасающую истину о «вине всех за всех и за всё» [*Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика,* IV, 537].

В разработанной Ивановым теории вины выделяются три ее источника: а) страсть (Дмитрий Карамазов); б) античная идея рока и обреченности (это, отчасти, случай Раскольникова-Эдипа); в) попытка найти отражение чистой идеи на земле (в чем виноваты и Фауст, и Мышкин) [*Достоевский и роман-трагедия*, IV, 427–428]. Мифологическая интерпретация вины князя Мышкина указывает на контекст платоновой теории анамнезиса – памяти красоты первоначальных форм. Мышкин – это герой не до конца воплотившийся, это дух, который заблудился на земле: «Мышкин влюблен в землю и видит в ней то, что он созерцал в надмирных полях» [*Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика,* IV, 541].

В эссе «Идея неприятия мира», возникшем в период увлечения автора лозунгами мистического анархизма с его призывом оправдания жизни[13], образ Ивана Карамазова становится для Иванова примером продолжительности древних форм богоборства. Для объяснения смысла карамазовской

идеи неприятия мира Иванов пользуется термином «культурный пережиток», характерным для эволюционистского направления в антропологии и вошедшего в научный обиход благодаря работе Эдуарда Тейлора «Первобытная культура» («Primitive culture»). Иванов применяет этот термин в его английском варианте: «Неприятие мира в душе и на устах Ивана Карамазова есть, прежде всего, пережиток (survival) старинного богоборства» [*Идея неприятия мира*, III, 83]. Согласно методологии эволюционистов, «пережиток» трудно объяснить в категориях современной культуры, но это важное свидетельство связи времен и след прошлого в настоящем[14].

Образ Ивана Карамазова двоится, так как в нем, как считал Иванов, по сути дела, два богоборца, соревнующиеся о спасении мира. Иван, как автор легенды, как художник, подвергается влиянию творческого экстаза, который приближает его к правде. Именно экстаз подсказал Ивану мотив поцелуя Христа – «истиннейший символ Христова неприятия мира». В момент экстаза, высшая творческая правда просвечивает сквозь личное безволие. Когда же экстаз проходит, Иван-художник продолжает свое произведение, оставаясь уже исключительно во власти разума. Поэт-критик замечает, что разумное «неприятие мира, оскверненного несмываемым страданием, вовсе не делает Ивана в личной жизни добрым» [*Идея неприятия мира*, III, 83].

Средь аналитических инструментов, применяемых Ивановым для характеристики героев Достоевского важную роль играют актуализируемые поэтом-мыслителем контексты философских теорий и свойственных им понятий, обогащающих язык литературного дискурса. По мнению Иванова, характерная для Достоевского идея о различии между внешними проявлениями поступков и метафизическим характером человека [*Достоевский и роман-трагедия*, IV, 423–424] – это результат душевных потрясений, пережитых писателем на эшафоте и каторге. Постигнутое откровение о человеке, привело к попыткам изобразить раздвоенную личность: «эмпирическую, внешнюю и внутреннюю, метафизическую». В итоге, произведения писателя заполнены двойниками как внутреннего человека Достоевского, так и внешними, фальшивыми оболочками героев-духовных скитальцев, лишенных чувства соборности и

цельного «я». Пережитые Достоевским откровения, сказавшиеся на конструкции героев анализируются Ивановым с помощью категорий выработанных в системах Канта[15], указавшего на аспекты феномена и «вещи в себе», а также – Шопенгауэра[16], впервые определившего с точки зрения антропологии понятие «эмпирического характера» [*Идея неприятия мира*, III, 83,87].

Среди других существенных философских идей, влияющих на конструкцию героев, – идеи Руссо и Шиллера, которые по Иванову, способствовали интересу молодого Достоевского к социалистическим учениям. Предрасположение к ним, как подчеркивает Иванов, сказалось и в образе Алеши Карамазова, показанного в романе прежде всего общественником, который, «если бы не верил в Бога, пошел бы в социалисты» [*Лик и личины России*, IV, 458]. Если упомянутые философские контексты считаются Ивановым источниками вдохновения Достоевского, то образы героев, созданных автором «Преступления и наказания», предвосхищают открытия Ницше. Иванов скажет: «[О]н предвидит и заранее излагает всего почти Ницше» [*Лик и личины России*, IV, 473]. В книге «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика» Раскольников и Кириллов определяются как праобразы сверхчеловека [IV, 488].

Демонология – очередной ракурс ивановской интерпретации героев Достоевского. Демонология у Иванова – это структура, состоящая из нескольких элементов. Две опоры этой концепции – объяснение антропологических и культурных проявлений двух демонов Люцифера и Аримана (кроме того, в зависимости от полярных начал Люцифера и Аримана рассматриваются Ивановым и такие проявления сил зла, как Сатана, Лилит, Антихрист, Левиафан, Легион-Зверь)[17]. Раскольников и Иван Карамазов одержимы Люцифером – демоном-денницей, демоном замыкающей силы *hybris*, гордыни и эгоизма. Одержимые Люцифером стремятся присвоить себе одно из имен Бога: «Аз есмь Аз». Люциферический человек поверил в слова искусителя: «как боги будете». Ариман – приспешник и противник Люцифера. Люцифер, по мнению Иванова, не губит душу непосредственно, но готовит поле Ариману, разлагающему личность на отдельные страсти и пороки, становящееся единственной формой существования. Одержимый Ариманом, ощущая бессмыслицу своей экзистенции, часто решается наложить на себя руки [*Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика*, IV, 562–563]. Человек во власти Аримана не в состоянии самостоятельно спастись от этого демона. Спасение – исключительно во Христе. Иванов указывает на Свидригайлова, Ставрогина и Федора Карамазова как на примеры душ во власти этого демона [*Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика*, IV, 560, 565–567, 573]. Дмитрий Карамазов – мученик Аримана, еще не совсем ему подвластный. В характере этого героя, сплавлены в одно как высокие, благородные черты, в том числе готовность к святым восторгам, так и пошлость, разврат и тление. От примеси низкого «он должен очиститься великим страданием» [*Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика*, IV, 573].

Герои Достоевского, по мнению Иванова, открыли России личностные типы, существовавшие в неизвестных слоях русского общества. Лица-символы, живущие на чердаках и задних дворах Петербурга, от речей и размышлений которых «многому научился новоявленный Заратустра» [*Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика*, IV, 488].

Основное положение ивановской антропологии – убеждение, что человек – это судья в столкновении Бога и Сатаны, – отражается и в текстах, посвященных характеристике героев Достоевского. Поэт-мыслитель считает, что борьба Христа и Аримана в душе человека – это извечная, эсхатологическая тема Истории, в то время как повторяющаяся в истории встреча Люцифера и Христа[18] проявляется в тройном опыте искушения человека чудом тела, славы и власти[19]. Дмитрий Мережковский, по Иванову, тоже был «учеником Достоевского», открывшим, благодаря автору «Бесов», новую формулу «религиозной общественности» [*Лик и личины России,* IV, 460–461]. Однако, автор «Царства Антихриста», поддался люциферическому искушению. Мережковский в своих чаяниях Третьего Завета мечтал о построении Божьего Царства на земле, но сосредоточился на земном, лишая свой проект трансцендентного измерения. Мережковский, как считает Иванов, – это представитель интеллигенции, которая пытается строить Царство Божие на земле с помощью Сатаны. Полемизируя с положениями эссе «Пророк русской революции» (1906), Иванов подчеркивает, что главная ошибка сделанного Мережковским прочтения Достоевского сводится к приписыванию великому романисту

одобрения идеи поглощения Церкви самодержавным строем русского государства [*Лик и личины России*, IV, 461, 474]. Достоевский же отнюдь не является некритичным апологетом самодержавия и идеи огосударствления Церкви. По Иванову, Достоевского скорее следует назвать «верноподданным противником петербургского абсолютизма и средостения» [*Лик и личины России*, IV, 475].

Как и для Иванова, Достоевский оказывается основной темой размышлений, представленных в нескольких текстах Дмитрия Мережковского, таких, как эссе «Достоевский» (1890), книга «Лев Толстой и Достоевский» (1901), «Пророк русской революции» (1906), «Горький и Достоевский» (1913), статья «Уголь, пылающий огнем» (1931). Интерпретации типов Достоевского становятся для Мережковского одним из способов обоснования собственной историософской и антропологической концепции. Анализ, как и в работах Иванова, проводится с помощью поисков литературных праобразов персонажей, выступавших в романах Достоевского.

По Мережковскому, в конструкции героев Достоевского замечается прежде всего влияние романтического мировоззрения. Автор книги «Вечные спутники» указывает на роль незначительных событий и случайностей в жизни Раскольникова, что напоминает проявления рока в романтических поэмах[20]. Кроме того, многие протагонисты Достоевского – это, по сути дела, байронические характеры – люди отчужденные, гордые, исполненные ненависти к толпе и бросающие вызов обществу [*Вечные спутники*, XVIII, 18]. С другой стороны, как замечает Мережковский, героям Достоевского не достает романтического обаяния, духовного величия и силы. В книге «Лев Толстой и Достоевский» галерея литературных прототипов героев Достоевского пополняется также русскими разновидностями романтического героя – такими, как Алеко, Германн, Печорин [*Лев Толстой и Достоевский*, XI, 128–129].

По Мережковскому, анализ образов героев должен учитывать философские и культурные контексты их конкретизации, в которых, если употребить терминологию Романа Ингардена, дополняются недоопределенные места в романе[21]. Таким смыслообразующим контекстом становится трактат «Принц» [«Государь»] Никколо Макиавелли и наполеоновские идеи [*Лев Толстой и Достоевский*, XI, 136]. Ум Раскольникова захвачен идеей действенной, хотя и аморальной, власти, замыслом нового справедливого миропорядка, установленного при попрании моральных устоев. Сопоставляя Раскольникова и его моральный кумир – Наполеона, Достоевский показал слабость наполеоновской идеи. Оба культурных героя новой эпохи: Наполеон (как образец) и Раскольников (его гротескная копия) – проигрывают в стремлении построить новое общество, опирающееся на волю сакрализованного императора-человекобога. Прообраз и копия сходны лишь по второстепенным, внешним признакам: общим было их социальное происхождение из низов общества, отсутствие жизненных перспектив на пороге жизни, чувство отчужденности и захватившая обоих мания величия. Существенные пороки наполеоновской идеи заключаются в недостатке метафизического обоснования аксиологической системы, провозглашаемой обоими героями: как Наполеон, так и Раскольников – это пророки не от Бога, не против Бога, но пророки без Бога. Поэтому, в глазах Мережковского, они лишь смешные маски Антихриста [*Лев Толстой и Достоевский*, XI, 112, 188].

В начале 1890-х годов, Мережковский также, как Иванов, замечает сходство романов Достоевского с античной трагедией: роман Достоевского – это, по словам критика, «не спокойный плавно развивающийся эпос, а собрание пятых актов многих трагедий» [*Вечные спутники*, XVIII, 11]. Однако, поскольку Раскольников не будет новым Наполеоном, Немезида – богиня карающей справедливости – проявится в ограниченном, редуцированном виде, лишенном величия и пафоса: «[В]от истинная Немезида Раскольникова: не грозная, трагическая дева, которая карает и клянет, а только смеющаяся старушонка, покорная, тихая» [*Вечные спутники*, XVIII, 169].

В типической для себя манере видеть мир в системе антиномических сопоставлений[22], Мережковский укажет на раздвоение личности Раскольникова, который, с одной стороны, принципиально придерживается абстрактной теории, а с другой – оказывается способным к сочувствию и слезам [*Вечные спутники*, XVIII, 15–16]. Раздвоение личности героев всё ярче замечается в последующих романах Достоевского. Двойники, порознь борющиеся в личности Раскольникова

и Мышкина, встречаются в душе Ставрогина. Конструкция этого персонажа – род литературной вивисекции автора и отражение его собственного раздвоения. Этот эксперимент в своем сознании Достоевский искусственно прервал, не дозволяя своему герою проявить его нигилизм до конца. В романе «Подросток» писатель все же вернулся к этому типу характера. По Мережковскому, Версилов – это Ставрогин, который дожил до зрелых лет [*Вечные спутники*, XVIII, 106].

Причины раздвоения личности героев указываются разные. У Раскольникова – это изоляция от жизни, у Мышкина – это вызванный болезнью недостаток равновесия между плотью и душой. Ставрогин, Версилов и Дмитрий Карамазов находятся под влиянием синдрома пошлости и посредственности, вызывающего моральный хаос и метафизическое опрощение [*Вечные спутники*, XVIII, 125].

Мережковский замечает в образах героев Достоевского несколько мотивов, предвосхищающих ницшеанские идеи. К ним принадлежит кирилловская мечта о человеко-божестве, которая у Ницше откликнется идеей сверхчеловека. Заповедь старца Зосимы: «Землю целуй и неустанно, ненасытимо люби» (15, 292) – у Ницше повторяется в призыве Заратустры: «Я заклинаю вас, братья мои, *оставайтесь верны земле* <…>»[23] [*Лев Толстой и Достоевский*, XII, 46].

Прочтение Достоевского сквозь призму ницшеанских идей сказалось на интерпретации русского кощунства, примером которого был рассказ «Влас». По мнению Мережковского, два деревенских парня, намеревавшиеся стрелять в святое Причастие, – это типичное явление в любой религии: «в кажущемся отрицании скрыто утверждение». Указанный Достоевским единичный случай – это, по сути дела, диагноз русского дионисизма, проявлением которого, по мнению Мережковского, было в русской истории кощунственное и издевательское поведение участников «всешутейшего и всепьянейшего собора» времен Петра I. Общий образец и механизм таких явлений был проанализирован Ницше в трактате «Рождение трагедии из духа музыки» [*Лев Толстой и Достоевский*, XII, 66–70].

В анализе героев «Преступление и наказание» явственны ведущие лейтмотивы мировоззрения Мережковского: критика так называемого «исторического христианства» и надежды

на новую религиозную эпоху Третьего завета. По мнению Мережковского, в романе представлены два преступления: убийца Раскольников убил другого для осуществления личных замыслов, забывая при этом о Боге. Виновницей второго преступления является Соня. Ее жертва и самопосвящение были преступлением, против себя во имя других, но не во имя Бога. Таким образом, оба героя попрали Христову заповедь: «Возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мф., 22, 39) [*Лев Толстой и Достоевский*, XI, 157].

Подводя итог нашему анализу, отметим как сходства, так и различия в трактовке героев Достоевского обоими представителями Серебряного века:

1) в интерпретациях Иванова и Мережковского заметно стремление выявить значение героев Достоевского с помощью категорий, заимствованных в разных культурных контекстах;

2) выявленное сходство персонажей Достоевского с героями других культур и других эпох для обоих авторов не результат заимствований, не эффект странствующих мотивов, но доказательство единой человеческой природы и универсальных, трансцендентных законов порядка вещей и хода истории;

3) направленность интерпретации зачастую непосредственно формировалось под влиянием полемик обоих авторов с современниками;

4) анализ героев Достоевского способствовал самоопределению и конкретизации собственных идейных установок обоих авторов;

5) работы Иванова более методичны; ивановская интерпретация укладывается в рамки созданной поэтом своеобразной теории анализа литературного героя;

6) по мнению Иванова, герои Достоевского – это неизвестные до сих пор в России личностные типы.

Примечания

[1] Кажется, первой монографией, посвященной проблеме восприятия Достоевского представителями Серебряного века, была работа польского слависта Телесфора Позняка: *Poźniak T.* Dostojewski w kręgu symbolistów rosyjskich, Wrocław, 1969. В книге тщательно проанализированы работы

как старших, так и младших символистов, а также высказывания противников символизма. Останавливаясь на текстах Д. Мережковского и Вяч. Иванова, Т. Позняк обращает внимание на следы инспирации Достоевским, появляющиеся уже в ранней поэзии обоих представителей русского символизма. Позняк подчеркивает, что оба русских символиста, намного опережая позднейшие исследования творчества Достоевского, заметили сходство романов автора «Бесов» и жанра трагедии. В текстах Мережковского ученый обращает внимание на вопрос святости тела и святости духа, в текстах Иванова – на влияние идей Платона, Вл. Соловьева и Ф. Ницше, которые сказались в интерпретации творчества Достоевского и способствовали конкретизации существенной для Иванова концепции преодоления индивидуализма и своеобразного учения о демонологии. Смысл человеческой судьбы, как показали ивановские разборы произведений Достоевского, выявляется в ракурсе метафизики, психологии и в контексте внешних событий. Кроме упомянутой монографии, Т. Позняк посвятил Достоевскому книгу «Dostojewski i Wschód: szkic z pogranicza kultur» (Wrocław, 1992).

[2] *Иванов Вяч.* Живое предание // Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Д. Иванов и О. Дешарт. Т. 3. Bruxelles, 1979. С. 347. Другие тома этого издания печатались: I – 1971, II – 1974, IV – 1987. Если не указано иначе, ссылки на работы Вяч. Иванова даются по этому изданию с указанием в тексте заглавия, тома и номера страницы.

[3] *Фридлендер Г.* Достоевский и Вячеслав Иванов // Фридлендер Г. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». СПб., 1995. С. 396.

[4] См.: *Минц З.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 59–96.

[5] *Йованович М.* Вячеслав Иванов и Бахтин // Vjačeslav Ivanov: russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph. Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums, Heidelberg 4–10, September 1989 / Hrsg. W. Potthoff. Heidelberg, 1993. S. 223–239.

[6] См.: *Булгаков С.Н.* Русская трагедия // Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 501. Текст впервые опубликован: Русская мысль. 1914. № 4. II паг. С. 1–26. Не имеющий аналогов в истории жанра, необыкновенный характер романов Достоевского поощрял критиков давать им разные определения. Кроме названия «роман-трагедия», существуют также «роман-мистерия», «роман-прозрение», «идеологический роман» и др. См.: *Богданова О.* Под созвездием Достоевского. Художественная проза рубежа XIX–XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы. М., 2008. С. 146.

[7] Ответ Иванова стал основой его текста «Основной миф в романе “Бесы”», напечатанного впервые в журнале «Русская мысль» (1914, кн. IV). См. также примечания к работе С.Н. Булгакова «Русская трагедия» [на сайте:] http://www.vehi.net/bulgakov/tragediya.html

[8] В монографии «Дионис и прадионисийтсво» Иванов пользовался термином «высшая герменевтика».

[9] Как считает Иванов, излюбленное Достоевским слово «проникновение» было основой изобретенного писателем слова «проникновенный» [*Достоевский и роман-трагедия*, IV, 419].

[10] О герменевтических положениях Иванова см.: *Силард Л.* Несколько заметок к учению В. Иванова о катарсисе // Культура и память. Третий Международный симпозиум, посвященный Вячеславу Иванову. Доклады на русском языке / Под ред. Ф. Мальковати. Firenze, 1988. С. 143–154; *Гидини К.* Литературная критика и герменевтика в работах Иванова о Достоевском. Некоторые общие замечания // Vjačeslav Ivanov: russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph. S. 190–203.

[11] Я пользуюсь польским изданием: *Girard R.* Kozioł ofiarny / Przeł. M. Goszczyńska, Łódź, 1991. S. 180.

[12] Анализ ивановской интерпретации мифа об Эдипе см.: *Dudek A.* Mit o Edypie w interpretacji Wiaczesława Iwanowa // Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. Slavica Wratislaviensia CXV. Wrocław, 2001. S. 113–122.

[13] *Rosenthal B. G.* Vyacheslav Ivanov's Vissions of «Sobornost'» // California Slavic Studies. 1992. Vol. 14. P. 152.

[14] *Paluch A. K.* Edward Burnett Tylor (1832–1917) // Paluch A. K. Mistrzowie antropologii społecznej. Warszawa, 1990. S. 28–29.

[15] *West J.* Ivanov's Theory of Knowledge: Kant and Neo-Kantianism // Vyacheslav Ivanov. Poet, Critic and Philosopher / Ed. by R. L. Jackson and L. Nelson. Yale Center for International and Area Studies. New Haven, 1986. P. 313– 325.

[16] А. Гусейнов замечает, что в работе «Свобода воли и нравственность» Шопенгауэр назвал эмпирическим характером «индивидуальную вариацию интеллигибельного характера», см.: *Гусейнов А.* История этических учений [на сайте:] http://www.i-u.ru/biblio/archive/guseynov_istorija/31.aspx

[17] Анализ ивановской концепции демонологии см.: *Dudek A.* Demonologia Wiaczesława Iwanowa // Wizja człowieka i świata w myśli rosyjskiej / Pod red. L. Suchanka. Kraków, 1998. S. 87–106.

[18] *Dudek A.* Demonologia Wiaczesława Iwanowa. S. 100.

[19] *Laurentin R.* Démon – mythe ou réalité?: enseignement et expérience du Christ et de l'Église. Я пользуюсь польским изданием: *Laurentin R.* Szatan. Mit czy rzeczywistość? Nauczanie Chrystusa i Kościoła / Przeł. T. Szafrański Warszawa, 1997. S. 37.

[20] *Мережковский Д.* Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 18. М., 1914. С. 11, 18. Далее ссылки на произведения Мережковского даются по этому изданию, в тексте указывается заглавие, том и номер страницы.

[21] Р. Ингарден замечает, что «количество и расположение мест неполной определенности при изображении действительности бывают различны. <…> Схематичность *каждого* произведения художественной литературы (и литературы вообще) можно обосновать соображениями общего характера. Она проистекает, во-первых, из *существенной диспропорции между языковыми средствами изображения и тем, что должно быть изображено в произведении*, а во-вторых, из *условий эстетического восприятия произведения* художественной

литературы, которые также имеют существенное значение» (см.: *Ингарден Р.* Схематичность литературного произведения // Ингарден Р. Исследования по эстетике / Пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М., 1962. С. 46.

[22] Ср. мнение Н. Бердяева о свойствах религиозной мысли Мережковского: «Он остается в вечном двоении, и это двоение – наиболее характерное, наиболее оригинальное в нем» (*Бердяев Н.* Новое христианство (Д.С. Мережковский) // Д.С. Мережковский: Pro et Contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников. СПб., 2001. С. 335).

[23] *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого / Пер. Ю.М. Антоновского // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 8.

Е.А. АНДРУЩЕНКО

(Украина, Харьков, Харьковский национальный педагогический университет им. Г.С. Сковороды)

Ф.М. Достоевский в публицистике Д.С. Мережковского

О том, какое важное место личность и наследие Ф.М. Достоевского занимали в творческом сознании Д.С. Мережковского, написано довольно много. Исследователи сосредоточились, в основном, на его литературной критике, которая дает многообразный материал для выводов об осмыслении им роли писателя в русской культуре. Между тем, очевидно, что его отношение к Достоевскому с течением времени менялось. Обращает на себя внимание страстность, с которой Мережковский писал о нем в публицистике, и резкость упреков, которые он адресовал писателю, что не может быть объяснено только требованиями жанра или остротой общественной ситуации.

В октябре 1907 г. Мережковский отправляет М.Л. Гофману такое письмо:

> <...>Я не верю в прижизненные биографии. Что же касается до автобиографии, – то лучшая из них – сами произведения писателя. Как лица своего, так и жизни своей никто не знает. Говорить о внешнем – скучно, – а внутреннего передать невозможно: тут всегда наталкиваешься на две тайны, которые нельзя раскрыть – пол и религия. Но неодолимый стыд мешает человеку говорить от первого лица о своем поле и о своей религии, – да и зачем говорить, когда вся его жизнь только раскрытие этих двух тайн. Как я любил и как я верил, не могу сказать, а в этом вся жизнь моя[1].

Вместе с тем уже в 1913 г. в «Русском слове» была опубликована его «Автобиографическая заметка»[2]. В нее вошло то «внешнее», о котором еще несколько лет назад Мережковскому было «скучно говорить».

Собственную автобиографию, являющуюся продуктом его жизнетворчества, пересоздания реальной жизни Мережковский

строит на перечислении знаменательных встреч, определивших его дальнейшую литературную судьбу. Начинается она знакомством с Е.К. Воронцовой: юношей он «имел счастье целовать руку, которую полвека назад целовал Пушкин»[3]. В 1880 г. состоялась его встреча с Достоевским, когда юный поэт, «краснея, бледнея и заикаясь», читал «свои детские жалкие стишонки».

> «Слабо… плохо… никуда не годится, – сказал он наконец, – чтоб хорошо писать, страдать надо, страдать!» – «Нет, пусть уж лучше не пишет, только не страдает»! – возразил отец. Помню прозрачный и пронзительный взор бледно-голубых глаз, когда Достоевский на прощанье пожимал мне руку. Я его больше не видел и потом вскоре узнал, что он умер[4].

Среди тех, кто освящал вхождение молодого писателя в литературу, Мережковский называет С.Я. Надсона, А.Н. Плещеева, М.Е. Салтыкова-Щедрина, но свое увлечение символизмом связывает все же с «влиянием Достоевского», а также Бодлера и Эдгара По[5]. «Разоблачение» началось еще в 1888 г., когда, как полагает М.Д. Эльзон[6], Н.С. Лесков пересказал слова Д.В. Григоровича о посещении Достоевского: «“Вы пишете пустяки. Чтобы быть литератором, надо прежде страдать, быть готовым на страдания и уметь страдать”, – передавал он слова писателя. – Тогда тайн<*ый*> сов<*етник*> ответил: “Если это так, то лучше не быть литератором и не страдать”. Достоевский выгнал вон и отца и сына»[7]. Так писатель вошел в число тех, кто благословил Мережковского, как он утверждал впоследствии[8], на литературную деятельность.

Затем было знакомство с Толстым в 1904 г., рассказ о котором беспощадно осмеял Лев Шестов[9], затем – легенда о знакомстве с Тургеневым:

> Дмитрий Сергеевич, где-то я читал, что вы бывали в гостях у Ивана Сергеевича Тургенева? – с легкой иронией спросил Бунин... – Да, а что такого? Он меня очень ласково принял. Мы подружились, – с неудовольствием произнес Мережковский и поторопился перейти на другую тему. Мережковский действительно был любителем распространять легенды относительно своей близости с «великими». Об этом, в частности, писал 16 ноября 1947 года Бунин знакомому литературоведу: «... На счет Мережковского, Тургенева и Боборыкина действительно нечто удивительное: как это Мережковский мог быть у Тургенева в присутствии Боборыкина? Когда? Где? Сколько лет было тогда Мережковскому? Все это Мережковский соврал...[10].

Мнение Бунина трудно оспаривать. Действительно, когда в 1884 г. Мережковский, только что поступивший в университет, отправился с семьей Давыдовых в поездку по Швейцарии и Франции, Тургенева уже не было на свете.

Во второй половине 1930-х гг. в Италии Мережковский писал книгу о Данте и, чтобы напечатать ее, посвятил Муссолини. Он вел переговоры о свидании с диктатором и добивался финансирования фильма по сценарию «Данте». Вот как этот сюжет передает С. Волков в разговорах с И. Бродским:

> *Волков*: Мережковский как-то рассказывал о своей встрече с Муссолини так: «Как только я увидел его в огромном кабинете у письменного стола, я громко обратился к нему словами из “Фауста”: “Кто ты такой?…” А Муссолини в ответ: “Пиано, пиано, пиано”».
>
> *Бродский*: Пиано, пиано… Да, все они хороши. Знаете, человек смотрит на себя – вольно или невольно – как на героя какого-то романа или кинофильма, где он – в кадре[11].

Слова Бродского, как представляется, могут быть отнесены не только к Муссолини, но и к самому Мережковскому, который зачастую смотрел на себя как на героя некоего произведения, адресованного новым поколениям. Он ощущал себя, по словам Ю. Терапиано, «предтечей грядущего царства Духа и его главным идеологом». Великие мира сего «должны были нуждаться в нем, а не он в них, <…> должны были исполнять свою миссию, а Мережковский – давать директивы»[12]. Но великие не признавали за ним этого права, и тогда на свет появлялись истории о близости с ними и о продолжении начатого ими священного дела.

Думается, в свете этих наблюдений могут быть объяснены и особенности его публицистических статей, посвященных

Достоевскому. 20 декабря 1902 г. он оставляет вдове писателя такое письмо:

> Глубокоуважаемая Анна Григорьевна, вместе с этим письмом заношу Вам два тома моего исследования «Л. Толстой и Достоевский» <...> Вы увидите, какую благоговейную любовь я и все мы питаем к Федору Михайловичу. Мы его духовные дети, и смею думать, что и он сам признал бы нас за таковых. Вся наша деятельность, вся наша жизнь посвящены развитию и распространению тех идей, которые были ему всего дороже[13].

Обращаясь с просьбой найти «какие-либо литературные материалы – письма, записи, воспоминания, черновые наброски, отрывки», он просит передать их для публикации в журнале «Новый путь» во имя «того *общего дела*, которому, твердо верим, сочувствовал бы великий наш учитель Федор Михайлович!»[14].

Декларируя свою принадлежность к последователям писателя, Мережковский начинает, по существу, борьбу с Достоевским, свидетельством чему могут быть статьи «Грядущий Хам», «Пророк русской революции (К юбилею Достоевского)», «Горький и Достоевский», «Завет Белинского» и др. Не случайно А.Г. Достоевская отказывается печатать очерк, который она просила написать для юбилейного собрания сочинений писателя. Как известно, это собрание вышло в свет со статьей С.Н. Булгакова «Очерк о Ф.М. Достоевском. Через четверть века (1881–1906)». К письму от 16 / 29 сентября 1906 г., адресованному ей, Мережковский прилагает «Письмо для напечатания», в котором говорит:

> Мне понятны мысли и чувства, заставившие Вас признать неудобною для напечатания статью мою «Пророк русской революции», которая была написана для этого издания... Высказанные в этой статье взгляды на некоторые самые заветные верования Ф.М. Достоевского – самодержавие, православие, народность – так не совпадают с установившимся в русском общественном мнении пониманием произведений этого писателя, что я тогда же согласился с Вами, что, может быть, подобной статье не место в классическом юбилейном издании. Но изменить этот взгляд, ни даже высказать его в более умеренной форме я не в силах, хотя понимаю, что взгляд мой может показаться недостаточно объективным[15].

На эти годы приходится перелом в отношении Мережковского к великому учителю. Он вступает с Достоевским в борьбу за утверждение «нового религиозного сознания». Не случайно он пишет Брюсову, что его статья «Пророк русской революции» по своей «слишком яркой политической и главное, религиозной, до *фанатизма*, окраске» диссонирует с направлением ряда периодических изданий, куда он ее предлагал для публикации[16]. После завершения работы над книгой «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1902) он печатает целую серию статей, свидетельствовавших об изменении угла зрения Мережковского, о расширении круга вопросов, которые он считал правомерным обсуждать в связи с Достоевским. Менялась и его тональность: он с б*о*льшим сожалением и сочувствием писал о Толстом и оказывался беспощаднее к Достоевскому.

Причины, побудившие вдову писателя отказаться от публикации статьи Мережковского, лежат на поверхности. Здесь, пожалуй, он впервые говорил о Достоевском как о публицисте и религиозном мыслителе, оставив за рамками статьи образ Достоевского-художника, которому посвятил так много блестящих страниц. И облик этот имел, по словам самого Мережковского, настолько «неюбилейный характер», что статья не могла быть опубликована как вступительная к собранию его произведений. В ней воссоздан уже знакомый читателям Мережковского образ Достоевского-«друга», болевшего одними болезнями со своими современниками:

> Не мы судим Достоевского, сама история совершает свой страшный суд над ним, так же как над всей Россией. Но мы, которые любили его, которые погибали с ним, чтобы с ним спастись, не покинем его на этом страшном суде: будем с ним осуждены или с ним оправданы[17].

То, что Мережковский пережил в «революционные годы 1905–1906, имело для внутреннего хода» его развития «решающее значение. Я понял... не отвлеченно, а жизненно, – писал он впоследствии, – связь православия со старым порядком в

России, понял также, что к новому пониманию христианства нельзя иначе подойти, как отрицая оба начала вместе»[18]. Обращаясь к публицистике Достоевского, Мережковский предлагает новое ее прочтение, показывая, какие «пророчества» великого писателя осуществились и какие должны были осуществиться, если бы от него не был «скрыт смысл собственных пророчеств».

Особый колорит этой статье придал сюжет, построенный на одном из детских воспоминаний Достоевского. Пересказывая фрагмент из «Дневника писателя» о мужике Марее, Мережковский связывает с ним не только стремление писателя спрятаться от всех общественных потрясений на груди русского «народа-богоносца», но и одно из первых проявлений его мистицизма. Осознавая Достоевского, прежде всего, мистиком, Мережковский позднее скажет, что для всех русских мистиков «религия кончалась реакцией»[19]. Приняв идеал христианского гуманизма как «будущее за настоящее», невозможное за действительное, Достоевский будто бы посчитал свое апокалиптическое христианство за старое, историческое. Он искал особый путь для русского православия и противопоставлял его христианству западному, стремился разделить два всемирно-исторических пути – западный и восточный, предал анафеме европейскую культуру и идеалы общественной жизни. Он не сумел увидеть, считал Мережковский, что православие благословляло самые кощунственные политические акции правительства, участвовало в травле интеллигенции. Высказывания в «Дневнике писателя» о самом православном из православных народов, о святости в его сознании идеала государственной власти, идеализация этой власти и противопоставление ее западной модели есть, по Мережковскому, выражение той «лжи», которая сосуществует с «великой истиной» Достоевского-художника, увидевшим, что стоит за стихийным разрушением монархии. Ей на смену, говорит Мережковский, приходит анархия, такое же насилие всех над каждым, как и самодержавие одного над всеми, в недрах которого оно зарождается. На глазах нового поколения исполнилась первая половина пророчества великого писателя о «раскачке» и разрушении «балагана». Вторая половина его пророчества – мысль о самозванстве любой власти, пришедшей на смену прежней, – еще может исполниться. Это предчувствие

Достоевского было Мережковскому особенно близким. В это время он завершал трагедию «Павел I», по поводу которой писал, что стремится показать «бесконечный религиозный *соблазн* самодержавия», который не чувствуют лучшие из революционеров[20]. Самодержавие – такая же религия, как и революция, думал он. Как только оно будет свергнуто, откроется его религиозное существо, выраженное еще Достоевским: «Он есть, но никто его не видел, он скрывается, но явится», «царь-батюшка», «красное солнышко». А в русской истории всегда было «трудно отличить самодержца от самозванца»: каждый пришедший царь видится право имеющим, новым Мессией, который даст народу землю.

В предисловии к статье «Пророк русской революции» Мережковский утверждал: «То, что я делаю, он сделал бы сам»[21]. Но этот образ Достоевского-единомышленника затемняется образом реакционера, проповедника «национализма звериного образа» и гонителя русской интеллигенции. Последний вывод Мережковского – автора лекции «Завет Белинского» заключается в том, что глубинный и пророческий смысл творчества Достоевского оказался «не по плечу» интеллигенции, а русское общество усилило самые реакционные стороны его взглядов.

Творчество Мережковского этого десятилетия, разнообразное по своему жанровому составу и тематике, представляет новый этап его идейной эволюции, в которой Достоевский, занимая едва ли не центральное место, оказывается знаковой фигурой для обозначения всего реакционного в России. Главная тема Мережковского этого времени – участь русской интеллигенции. Нам уже приходилось писать, что он не принял «Вехи» и ощущал острую потребность что-нибудь противопоставить верным и честным оценкам авторов «Вех», защитить интеллигенцию от нападок «учеников Достоевского»[22]. «Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев», сборники статей «Больная Россия», «Было и будет. Дневник 1910–1914 гг.» и «От войны до революции. Невоенный дневник», лекция «Завет Белинского», пьесы тех лет – аргументы Мережковского в этом споре. Именно в этом контексте знаком прошлого, непререкаемым авторитетом общественности, но ее тайным врагом и осознается Достоевский. Его образ возникает не только в связи

с Тютчевым, которого Мережковский называет предшественником писателя, но особенно в связи с Белинским. Лекция «Завет Белинского» – это, в сущности, разговор о Белинском и Достоевском, о бессознательной религиозности интеллигенции и революционной общественности в сопоставлении с реакционностью Достоевского.

Совершенно очевидно, что позднее творчество писателя не укладывалось в проект, создаваемый Мережковским: он ощущал сопротивление материала и не мог больше «давать директивы». В его «внешней» биографии Достоевский уже сыграл свою роль, «благословив» на литературную деятельность, и оставаться его наследником уже не было необходимости: ему нужен был какой-нибудь отдаленный предшественник, к авторитету которого можно присоединиться. Белинский в этом смысле был фигурой идеальной. В 1914 г. в свет вышло собрание его писем, а в 1915 г. – книга А. Корнилова «Молодые годы Михаила Бакунина. К истории русского романтизма», в которых прочитывался образ времени, когда молодая русская интеллигенция в жарких спорах отрицала и ниспровергала. Не случайно уже в статье «Грядущий Хам» он нащупывает эту тему борьбы «нового» с прежним, называет имена Герцена, Бакунина и, конечно, Достоевского. Есть в этой статье и такой призыв:

> Милые русские юноши! Вы благородны, честны, искренни. Вы – надежда наша, вы – спасение и будущность России. Отчего же лица ваши так печальны, взоры потуплены долу? Развеселитесь, усмехнитесь, поднимите ваши головы, посмотрите черту прямо в глаза. Не бойтесь глупого старого черта политической реакции, который все еще мерещится вам то в языческой эстетике, то в христианской мистике…[23]

Психологически полемика с Достоевским в публицистике Мережковского 1910-х гг. была борьбой с авторитетом «отца» («мы его духовные дети»), а в такой борьбе сложно быть справедливым, непредвзятым, бесстрастным. Жизнетворческий проект не удавался, не складывался: линия преемственности от Пушкина через Тургенева и Толстого к Достоевскому, которую он так тщательно прочерчивал, не стала для современников

очевидной. Но если нельзя было быть последователем Достоевского, нужно было стать его оппонентом и в полемике растоптать его авторитет. Б. Парамонов как-то сказал, что все религиозные искания связаны с вопросами пола, и эта тема не может быть обойдена в размышлениях о Мережковском, тем более что в письме к М.Л. Гофману он сам признается в том, насколько для него это важно. Конечно, полноценное изучение его «скрытой» биографии – дело будущего; она, по словам М. Золотоносова, «гораздо интереснее его творчества»: «Вот тут бы и внедриться в этот искусственный, глубоко лицемерный, но и очень колоритный образ», – замечает он[24]. Страсти, терзавшие молодого поэта, которые он поверял сначала С. Надсону, а позднее – «русскому Ницше» В. Розанову, сублимировались в невероятное «желание славы как любви», отразившееся и в автобиографиях, и в его стремлении быть причастным к славе, окружающей великих. С этим же связаны и «напряженные и вечные поиски Его, пролагание пути к Нему, непрестанные попытки самовозбудиться на почве религиозного экстаза»[25], которыми проникнуты многие страницы его произведений. Отсюда, скорее всего, и страсти по Достоевскому, и та «радикально-интеллигентская муть», о которой в «Эссе о русской культуре» писал В. Ильин[26], участие в политической жизни, революционные настроения, сотрудничество с Савинковым, Пилсудским, Муссолини…

Отрицать идейное противостояние Достоевскому, выразившееся в публицистике Мережковского 1910-х гг., было бы неверным. Однако только разницей во взглядах особенности этих статей не объяснить: в них очевидно личное отношение, причины которого лежат в области, обычно остающейся вне поля зрения литературоведов.

Примечания

1 *Мережковский Д.С.* Записные книжки и письма // Русская речь. 1993. № 5. С. 33.

2 *Мережковский Д.С.* Автобиографическая заметка // Русское слово. 1913, 19 марта. № 65.

3 *Мережковский Д.С.* Автобиографическая заметка // Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. проф. С.А. Венгерова. М., 2000. С. 275.

[4] Там же. С. 275–276.

[5] Там же. С. 277.

[6] *Эльзон М.Д.* «В литературе известен такой случай…» (Н.С. Лесков против… Д.С. Мережковского) // Русская литература. 1995. № 4. С. 156–159.

[7] Там же. С. 156–157.

[8] Письмо к А.В. Амфитеатрову от 10. VIII. [1930] // Письма Д.С. Мережковского А.В. Амфитеатрову / Публ., вст. заметка и прим. М. Толмачева и Ж. Шерона // Звезда. 1995. № 7. С. 161.

[9] *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. По переписке и воспоминаниям современников. Т. 1. P., 1983. С. 108.

[10] *Лавров В.* Холодная осень. Иван Бунин в эмиграции (1920–1953). М., 1989. С. 105.

[11] *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. Италия и другие путешествия: зима 1979 – зима 1992 гг. М., 1998. С. 211.

[12] *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). Париж, Нью-Йорк, 1987. С. 31.

[13] *Мережковский Д.С.* Записные книжки и письма. С. 28.

[14] Там же. С. 28–29.

[15] Там же. С. 32.

[16] Там же. С. 31.

[17] *Мережковский Д.С.* Пророк русской революции (К юбилею Достоевского) // Мережковский Д.С. В тихом омуте. М., 1991. С. 311.

[18] *Мережковский Д.С.* Автобиографическая заметка // Русская литература XX века. С. 278.

[19] *Мережковский Д.С.* В обезьяньих лапах (О Леониде Андрееве) // Мережковский Д.С. Акрополь. М., 1991. С. 192.

[20] *Мережковский Д.С.* Записные книжки и письма. С. 35.

[21] *Мережковский Д.С.* Пророк русской революции. С. 312.

[22] *Андрущенко Е.А.* Д. С. Мережковский против «Вех» // Сборник «Вехи» в контексте русской культуры / Сер. «Лосевские чтения». М., 2007. С. 163–168.

[23] *Мережковский Д.С.* Грядущий Хам // Мережковский Д.С. В тихом омуте. С. 375.

[24] *Золотоносов М.* Дмитрий Сергеевич, «шестой пальчик» // Культура. 2001. № 23. С. 26.

[25] Там же.

[26] *Ильин В.* Эссе о русской культуре. СПб., 1997. С. 304.

РОЗАННА КАЗАРИ

(Италия, Бергамский университет)

«Символы красоты» у Ф.М. Достоевского и И. Анненского

Все чаще и глубже в литературоведении оцениваются по достоинству критические взгляды И. Анненского на творчество Достоевского. Рассуждения поэта, выраженные в известных статьях «Книг отражений», опережают каким-то образом современные положения в истолковании произведений Достоевского[1], хотя можно найти также соответствие между творческими положениями Достоевского и Анненского. В настоящей статье нам хотелось бы рассмотреть ту параллель, которую можно провести между некоторыми аспектами позиций двух авторов в отношении концепта «красота».

Исследователи творчества Достоевского, рассматривая типологию концепта «красота» в творчестве писателя, выделяют разные типы ее олицетворения: это, например, положительная красота Мышкина; красота-загадка Настасьи Филипповны; отрицательная красота-маска Ставрогина и Свидригайлова; содомская красота, о которой говорит Митя. У Достоевского сосуществуют понятия высшей духовной красоты и ее содомской стороны (14, 100), следовательно, она – многозначная и амбивалентная.

У Анненского о понятии красоты встречаются похожие суждения. В статье «Символы красоты», говоря о Достоевском, он утверждает:

> Власть видел в красоте и Достоевский <...> лирически приподнятая, раскаянно-усиленная исповедь греха. Красота Достоевского то каялась и колотилась в истерике, то соблазняла подростков и садилась на колени к послушникам. То цинически-вызывающая, то злобно расчетливая, то неистово-сентиментальная, красота почти всегда носила у Достоевского глубокую рану в сердце; и почти всегда или падение или пережитое ею страшное оскорбление придавали ей зловещий и трагический

характер. Таковы Настасья Филипповна, Катерина Ивановна, Грушенька и Лиза, героиня «Бесов»[2].

Итак, полная, вполне гармоничная, абсолютно совершенная красота остается все-таки идеалом, в то время как (по мнению Анненского) в персонажах романов Достоевского изображается так сказать «ущербленная» красота. Анненский продолжает свой анализ, сравнивая красоту женских и мужских персонажей:

> [героини-красавицы –] это прежде всего мученицы <...> если у женщин красота таила прежде всего рану, то в мужчине красота заставляла предполагать холодную порочность <...> красота мужчины масочна <...>[3].

В ряду таких красавиц, у которых душевная рана отражается и в их внешнем облике, мы поставили бы рядом с Настасьей Филипповной, Грушенькой, Лизой также Марию Лебядкину, следуя истолкованию этого персонажа, которое дает Вяч. Иванов в своем известном анализе романа «Бесы» («Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика»). По Вяч. Иванову, Лебядкина – ипостась Матери-Земли, Души мира, Вечной Женственности, которая отсылает к идеалу, хотя, одновременно, она есть женское начало мира, которое томится в ожидании Жениха:

> И уже хромота[4] знаменует ее тайную богоборческую вину – вину какой-то изначальной нецельности и неверности, или не полной верности, какого-то исконного противления Жениху, ее покинувшему, как Эрос покидает Психею <...>[5].

Концепт «красота» как идеал гармонии и абсолютного совершенства, который не реализуется и не может реализоваться в историческом мире, но только в другом, высшем, сверхъестественном измерении, касается не только женской красоты героинь Достоевского, так как они являются фактически символами этой красоты на земле, но и особенной красоты Мышкина, которая является неполной и дефектной. Он должен быть «положительно прекрасным человеком» (28–1, 251), но одновременно он болен, иногда смешон и, в конце

концов, бессилен, потому что никак не может спасти ни Настасью Филипповну, ни Рогожина.

Полный идеал может реализоваться в мире только частично, он – жертва действия мира, реальности, истории, его повреждающих.

С одной стороны, красота бросает вызов миру: в романах Достоевского мир представлен современной исторической реальностью, мир – это Россия второй половины XIX в., это Петербург, большой и больной современный город, или же российская темная провинция, которую уже изобразил Гоголь. С другой же стороны, сам исторический мир посягает на красоту.

Идея красоты в романах Достоевского выражается не только посредством образов его персонажей, но и (реже) природной красоты. Особенно емким с этой точки зрения является троекратное появление в его произведениях изображения пейзажа «золотого века». Это сны Ставрогина (11, 21) и Версилова (13, 375), представляющие картину Лоррена «Асис и Галатея», и сон смешного человека (25, 112).

В первых двух случаях идеальная красота природы, которая окружает идеально красивых и счастливых людей, связывается с образом античного мира Эллады, колыбели европейской культуры. В сне смешного человека идеал земного рая дается через видение совершенной гармонии и счастья людей, вновь напоминающее языческое видение первобытного мира.

Образ вполне гармоничного античного мира приобретает у Достоевского значение чистого идеала, существующего как будто «вне времени» и о котором остается память в глубине внутреннего мира современного человека. Оно помнится и выражается только во сне, так как историческое зло его исказило безвозвратно. Об этих видениях говорит французский исследователь Ж. Катто: «Всё там – гармония форм, красок, звуков»[6]. Но это неподвижное совершенство мира, над которым постоянно и неизменно светит солнце, в котором море вечно одинаково плещется.

Добро и зло являются как будто приостановленными: такой концепт золотого века как архетип человеческой свободы, человеческого счастья, выражает отказ от исторической памяти[7], является бегством от всемирной исторической культуры.

Этот сон как выражение идеала мировой гармонии – конечно, утопический сон. Ж. Катто утверждает также, что золотой век, который принадлежит началу человеческой культуры, одновременно как утопия, проецируется на будущее, то есть колеблется между началом и концом человечества и не может реализоваться в настоящем времени[8].

С другой стороны, по М. Бахтину, в самом сне смешного человека «подробно развивается утопическая тема земного рая <...>. Само описание земного рая выдержано в духе античного золотого века и потому глубоко проникнуто карнавальным мироощущением»[9].

Происхождение видений Версилова, Ставрогина, смешного человека имеет общий чисто мифологический характер и все они, надо добавить, подвергаются угрозе катастрофического конца. На самом деле, в картине Лоррена на втором плане ревнивый Полифем является страшной угрозой для Асиса и Галатеи; Ставрогин же видит, что маленькая красная точка вторгается в его видение: это тот красный паук, которого он уже заметил на зеленом листе во время самоубийства маленькой Матрены. Это все сигналы бренности человеческого счастья и «красоты». В «Сне смешного человека» герой рассказа сам заразит счастливых жителей далекой планеты всем земным злом. Во всех этих случаях предчувствуется или изображается гибель человечества, агония золотого века с его красотой.

Анненский также относил идеальную красоту к античному миру; она выражалась в античном искусстве, в особенности в скульптуре. Поэт вдохновляется искусством классицизма, в частности античностью, перерождаемой художниками Царского Села в XVIII в. В стихах он изображает Царское Село с его парками, памятниками, статуями, которые Хронос все-таки пожирает и разрушает, потому что шедевры искусства, виденные Анненским вокруг себя, «живут» уже в чужой им эпохе, в мире, для них не настоящем. Мраморные или бронзовые свидетели прошлой прекрасной эпохи появляются в стихах Анненского, наделенные отрицательными чертами: их белый мрамор символизирует смерть, а место, где они расположены, лишает их изначального значения.

Во введении к трагедии «Лаодамия» Анненский утверждает, что настоящее отделено от античной красоты непреодолимым

расстоянием. В трагедии действует Гермес, но он, как говорит Анненский, «только бедное отражение своего классического собрата»[10].

Яснее всего, точка зрения Анненского на уже безвозвратно деградировавшую красоту античности выражается в стихотворениях, собранных в «Трилистнике в парке».

Я на дне

Я на дне, я печальный обломок,
Надо мной зеленеет вода.
Из тяжелых стеклянных потемок
Нет путей никому, никуда...

Помню небо зигзаги полета,
Белый мрамор, под ним водоем,
Помню дым от струи водомета,
Весь изнизанный синим огнем...

Если же верить тем шепотам бреда,
Что томят мой постылый покой,
Там тоскует по мне Андромеда
С искалеченной белой рукой.[11]

Расе

Статуя мира

Меж золоченых бань и обелисков славы
Есть дева белая, а в вкруг густые травы.

Не тешит тирс ее, она не бьет в тимпан,
И беломраморный ее не любит Пан.

Одни туманы к ней холодные ласкались,
И раны черные от влажных губ остались.<...>

Люблю обиду в ней, ее ужасный нос,
И ноги сжатые, и грубый узел кос.

Особенно, когда холодный дождик сеет,
И нагота ее беспомощно белеет...

О, дайте вечность мне, – и вечность я отдам
За равнодушие к обидам и годам[12].

«Трилистник в парке» можно считать прощанием с Царским Селом. По Анненскому, античный мир и современность несовместимы.

В теме «изувеченной» статуи ясно ощущается особое восприятие Анненским символов античности – образов античных богов, воплощающих понятие совершенства красоты, но присутствующих в его стихах только в искалеченном, изломанном виде. Образ поврежденной статуи как метафора красоты, испорченной исторической действительностью и временем, был у Анненского центральным уже в некоторых стихотворениях сборника «Тихие песни»:

Трактир жизни

Вкруг белеющей Психеи
Те же фикусы торчат,
Те же грустные лакеи,
Тот же гам и тот же чад...[13]

Там

Ровно в полночь гонг унылый
Свел их тени в черной зале,
Где белел Эрот бескрылый
Меж искусственных азалий[14].

С другой стороны, в авторском эпиграфе к сборнику «Тихие песни» сам Анненский пишет: «Из заветного фиала / В эти песни пролита, / Но увы! не красота... / Только мука идеала»[15] – и подтверждает эту мысль в статье «Что такое поэзия?»: «<...> строгая богиня красоты уже не боится наклонять свой розовый факел над уродством и разложением»[16].

Тему красоты классических «изувеченных» статуй в стихотворениях Анненского В.Н. Топоров связывает с проблемой аполлинизма Петербурга в своей известной работе «Из истории петербургского аполлинизма: его золотые дни и его крушение», где по поводу стихотворения «Расе» утверждает, что оно «не имеет никакого отношения к Аполлону, но существенно в двух

отношениях – личности поэта и его связи с аполлинизмом <...> в его Царскосельском варианте»[17], и добавляет, что в этих статуях Анненский полюбил именно «обиду»[18]. По В.Н. Топорову, в стихотворениях Анненского вообще «<...> бросается в глаза поразительно детальная разработка лексико-семантических кругов и соответствующей образности *ущербности*, увядания, умирания <...>»[19]. Красота с обидой – это именно красота Царского Села времен Анненского с его классическими памятниками, которые показывают ущерб, чувство конца, раны, нанесенные историей, в то время как совершенная красота остается только идеалом, утопией, мечтой.

Понятие особенной красоты «раненых» статуй ассоциируется с красотой, олицетворенной в персонажах Достоевского, особенно в его героинях. Оба автора рассматривают отрицательное ее положение в современном им мире. Однако у Достоевского остается надежда на возможный возврат земного рая, то есть возврат полной гармонии, братства, любви. По Достоевскому, земной рай может вновь рождаться и об этом возврате свидетельствует смешной человек, который просыпается внутренне перерожденным, в то время как у Анненского нет никакой надежды на будущее. Его видение – трагическое и без катарсиса. У него античный идеал совершенной красоты и современность, как мы уже сказали, несовместимы и исключают друг друга. Это трагическое положение выражается прежде всего в деградации античного идеала в современном мире и находит печальные символы в «Эроте бескрылом», «Белеющей Психее», в скучном трактире, среди банальных фикусов, в Андромеде «с искалеченной, белой рукой»[20].

Примечания

[1] См.: *Подольская И.И.* Анненский критик // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 524–527. Интересный разбор позиций Анненского содержится в книге: *Gamalova N.* La littérature comme lieu de rencontre: Annenskij poète et critique. Lyon, 2005.

[2] *Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 134.

[3] Там же, С. 135.

[4] Это дефект в загадочной красоте Лебядкиной.

[5] *Иванов Вяч.* Экскурс: основной миф в романе «Бесы» // Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. T.IV. Bruxelles, 1987. С. 442.

[6] *Catteau J.* La création litteraire chez Dostoevsky. P., 1978. P. 480.

[7] Там же. P. 481.

[8] Там же. P. 485.

[9] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 177.

[10] *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. *Л.*, 1959. С. 446.

[11] Там же. С. 133.

[12] Там же. С. 134.

[13] Там же. С. 76.

[14] Там же. С. 77.

[15] Там же. С. 63.

[16] *Анненский И. Ф.* Книги отражений. С. 207.

[17] *Топоров В.Н.* Из истории петербургского аполлинизма: его золотые дни и его крушение // Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 175.

[18] Там же. С. 176.

[19] Там же.

[20] Там же. С. 133.

НАТАЛЬЯ ГАМАЛОВА

(Франция, Университет Жана Мулена – Лион-3)

Ф.М. Достоевский – субъект и объект критики И. Анненского

Представление о Серебряном веке как об аналоге александрийской эпохи, выдвинувшей на первый план «теоретического человека», было наиболее отчетливо сформулировано Вяч. Ивановым[1]. Комментарии александрийских филологов должны были зафиксировать и сохранить ускользающий смысл текстов, созданных более трехсот лет назад. Для теоретиков и художников Серебряного века одним из источников многочисленных комментариев, своего рода классикой, «ценностью и сокровищем в прошлом»[2] стал уходящий XIX в. и в особенности Федор Достоевский. В «Таблицах» Каллимаха первенство принадлежало архаичному эпосу Гомера, то есть жанру величественному, древнему, или *opera extentissima*. Первенство Достоевского было связано, наоборот, с *opera intentissima*, с близостью поставленных в его романах вопросов, с их внутренней насыщенностью, *толчеёй* «высших нравственных проблем»[3], их философской сложностью. И. Анненский писал:

> <...>он так болезненно близок читателю и притом не только на своих патетических страницах, но даже в «скверных анекдотах», и это вовсе не тот интерес, которым захватывает нас Уэллс, а что-то гораздо более интимное, но что иногда кажется поистине страшным[4].

В настоящей статье мы рассмотрим особенности трактовки творчества Достоевского в критике Анненского[5], – это тот случай, когда источник комментария становится не просто объектом, а активным, действующим принципом построения новой поэтики и новой художественности.

Для начала ответим на вопрос: являлся ли Достоевский во второй половине XIX в. школьным классиком? Отечественными классиками школьные программы признавали тогда Карамзина, Ломоносова, Державина, Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Крылова (как раз в XIX в. «классика»

уже не употребляется только в своем прямом и первичном значении, как литература классической Греции, но относится к разным образцовым национальным авторам для классного чтения). Достоевский не входил в многократно переиздаваемую хрестоматию А. Галахова просто по времени, а также потому, что в этой хрестоматии не было романов[6]. Роман, в силу запоздалой реакции школьных программ на литературные процессы, рассматривался как беллетристика, а не классика. У Галахова представлены многочисленные жанры (сказки, думы, былина, эпос, поэзия, трагедия, повесть), но нет ни одного романа. Достоевский вошел, правда, в небольшую книжечку (54 стр.) для юношества 1877 г.: «Силуэты пятидесяти русских литераторов и краткие их биографии по Галахову, Мюнстеру, Полевому, Тиму, Толю, Гербелю и др. Составил В. Д. К.» (СПб., изд. А. Чернохвостовой), – со следующей пометкой: «известен как писатель-психиатр». Хрестоматия 1879 г. под редакцией Вл. Стоюнина[7], сторонника «художественного чтения» (то есть не разбора классических, в прямом смысле этого слова, произведений древних эпох, а чтения текстов, близких опыту ученика), доходит до повести «Шинель» и отрывков из *поэмы* «Мертвые души». В 1870-х годах «художественное чтение» Вл. Стоюнина было близко к психологической школе в русском литературоведении, возникшей под влиянием В. Вундта. Один из ее главных представителей писал:

> <...>мы переживаем вдохновение художника, приобщаемся к его интуициям и вместе с тем разрабатываем его поэтические замыслы. Чем значительнее и энергичнее будет эта деятельность нашего духа, тем лучше и полнее поймем мы художника[8].

В 1887 г. вышла отдельная брошюра Вл. Стоюнина с произведениями Достоевского для учащихся старше четырнадцати лет: «Бедные люди», «Господин Прохарчин», «Неточка Незванова» и отрывки из «Записок из Мертвого дома»[9]. Таким образом, к концу XIX в. не только поэты и философы Серебряного века, но и официальное литературоведение включило романиста Достоевского в число образцовых авторов.

Обращение Анненского к Достоевскому не сводится к пяти отдельным статьям (хотя это немало: «Виньетка на серой

бумаге к "Двойнику" Достоевского», «Господин Прохарчин», «Мечтатели и избранник», «Искусство мысли, «Речь о Достоевском», «Достоевский») и более или менее пространным частям статей на разные темы («Символы красоты у русских писателей», «Иуда», «Заметки о Гоголе, Достоевском, Толстом», опубликованные в 1981 г.). Как Анненский оценивал писателя? Как своего рода вершину: «Читайте Достоевского, любите Достоевского, – если можете, а не можете, браните Достоевского, но читайте по-русски его и по возможности только его...»[10]. Данная высокая (не без гиперболизации) оценка Анненского прежде всего относительна: критик отталкивается от Чехова; Достоевский – анти-Чехов. Есть и абсолютные суждения, в которых Анненский говорит об исключительных писательских качествах Достоевского: «ни один поэт не давал читателю лучше Достоевского почувствовать, что такое настроение...», «никто сильнее Достоевского...»[11]. Гораздо сложнее кратко описать воздействие Достоевского на поэтику Анненского. Замечание В. Н. Ярхо о переводах Анненского, несмотря на сомнительный параллелизм, может выступить в роли подобной формулировки: «Кто-то сказал, что Федра Сенеки уже прочитала не дошедшего до нас, первого еврипидовского "Ипполита". Герои Еврипида у Анненского прочитали еще и всего Достоевского»[12]. Совершенно естественно, что Сенека читал Еврипида, как все римские писатели читали древнегреческую литературу, что Расин читал Сенеку, а Вольтер Расина. Анненский сам начинает свою статью о «Федре» с ссылки на использование первого Ипполита у Сенеки:

> В 428 г. до р. Хр. на афинскую сцену был поставлен второй «Ипполит» Еврипида. Это была одна из тех увенчанных, но чисто аттических пьес, эстетическое влияние которых не перешло за грань античного мира. Драмой значения всемирно-исторического пришлось стать первому, не дошедшему до нас «Ипполиту», через вдохновленного им Сенеку[13].

Хотя известный филолог не говорит, какие конкретно трагические персонажи у Анненского читали Достоевского, его высказывание справедливо отражает имманентное присутствие Достоевского в его творчестве.

Хорошо известно, что критика была для Анненского вторичным, отраженным творчеством. Вторичность имеет различные формальные, смысловые и функциональные качества. Конфигураций множество. По отношению к словесному произведению вторичны интерпретации, учебники, переводы, постановки на сцене, экранизации. Если явно соотносимое с моделью произведение предназначено для развлечения читателей или публики, то это – пародия. Если копия, претендуя на серьезность, есть жалкое подражание образцу, то перед нами – эпигонская литература. А подражание, превосходящее образец, есть не что иное, как новое свидетельство «вторичности» культуры вообще. Автор «Двойника» – читатель и «имитатор» Гофмана, Жорж Санд, Вельтмана, Гоголя[14]. Для Мишеля Фуко бесконечность интерпретации связана вообще с отсутствием *начала*, «первичного» текста: всякий культурный знак есть уже интерпретация[15]. В дальнейшем мы используем некоторые из бегло перечисленных здесь конфигураций вторичности для понимания того, в чем состоит *художественность* статей Анненского о Достоевском.

Иного рода бесконечная вторичность выделена Анненским. Он настаивает, используя, правда, модную тогда психологизирующую фразеологию, на принципиальной незавершенности смысла произведения, вследствие изменения («обогащения») «эстетической чувствительности читателя». Вергилий и Мильтон влияют на понимание «Илиады» и «Одиссеи» Гомера, Гермиона влияет на восприятие Алкесты, Гамлет — на отношение к Оресту. Анненский пишет:

> <…>Символы Гомера возбуждают в нас уже совсем другие эстетические эмоции. Ахилл дразнит нашу фантазию своей таинственной и трагической красотой. Волшебница Кирка рисуется нам с кошачьей спиной, как у Берн-Джонса, а на Елену мы уже не можем смотреть иначе, как сквозь призму Гёте или Леконта де Лиля[16].

Смысл произведения не имеет *конца*, он принципиально незавершен в пространстве, в котором он сосуществует независимо от хронологии с другими произведениями искусства, где *после* даже важнее, чем *до*.

Критика – деятельность паразитирующая, невозможная без текста-субстрата. Явное и неизбежное указание на «первичное» творение (одно произведение или творчество какого-либо автора в целом) ставит ее, казалось бы, вне творчества. Критика Анненского квалифицируется как художественная[17]. В чем состоит ее «художественность»? Где проходит граница между просто критикой и художественной критикой? В том, что ее автор поэт? Тогда *что* находится *внутри искусства*: имя или текст? Подобные вопросы возникают именно в области словесного творчества: когда Достоевский говорит о Пушкине, Анненский о Достоевском, Мандельштам о Данте, граница проходит не между творчеством и не-творчеством, а между словесными жанрами. Вопрос о художественности искусствоведческого анализа, посвященного картине, музыкальному или театральному произведению, даже если этот искусствовед Шарль Бодлер, гораздо менее актуален.

Остановимся подробнее на эссе Анненского «Виньетка на серой бумаге к "Двойнику" Достоевского». Слова, выражения, обращения, тон – всё заимствовано из внутреннего диалога *истинного героя*. Хотя Анненский и говорил сам о своей *идиосинкразии* («Я не могу о каждой "недотыкомке" думать и говорить даже иначе, как на её языке»[18]), эти слова могут быть, как любое объяснение самого автора, одной из многих интерпретаций явления и метода. В издании «Книг отражений» 1979 г. составители перечислили многочисленные цитаты (точные и приблизительные) из Достоевского. Анненский даже ближе к тексту «Двойника», чем это указано в примечаниях к сборнику: упоминание и «енотов»[19], и персонажа по имени Ивана Семеновича[20] у него неошибочно. Но сказать, что Анненский *цитирует* Достоевского, будет не совсем точным, поскольку ни одно из традиционных применений цитат (авторитетный источник для аргументации, ссылка для украшения речи, аллюзия, восстановление в памяти прочитанного) не подходит.

Начнем с заголовка. В заголовках и подзаголовках своих критических статей Анненский часто буквально дублирует название объекта комментирования: «Портрет», «Власть тьмы», «Три сестры». В случае с «Двойником» заглавие, упоминая оригинал, подчеркивает второстепенность, орнаментальность критики, почти ту бесполезность, которая характеризует ис-

кусство; *виньетка* – рисунок без особого смысла, выдуманный узор, украшение книги или рукописи. Далее, в первых строках эссе критик описывает место (Петербург) и время (годы написания «Двойника») действия:

> Колорит ноября. Колорит туманной, мозглой петербургской ночи. Только не теперь, а лет 50, а то и все 60 тому назад. Кажется, Фонтанка. Над водой повис плоский и опустелый мост, а ветер то поскрипывает фонарными столбами, где тоскливо мигает что-то желтое, то выше колец взрывает черную воду канала. Прохожих совсем мало. Да кому и ходить-то в такую ночь? А это что же там метет из улицы в улицу, метет в самое лицо и за воротник шинели, и на фонарь, и в реку?.. Снег? Дождь? Может быть, болезнь? Может быть, безумие... смерть? Торопливые, мелкие шаги...[21]

Инципит очерка напоминает ремарку драматического произведения не только лаконичностью предложений, простотой синтаксиса, но и лексикой (слово «колорит»). При описании декораций в своих пьесах Анненский отдавал предпочтение указаниям на цветовую и световую тональности: *начинается предрассветный туман* («Меланиппа-философ»); *близок рассвет*, *буря продолжается порывами*, *но грозы и дождя нет* («Царь-Иксион»); почти каждая из сцен «Фамиры-кифареда» имеет свою окраску. Повествование Анненского начинается с центральной сцены рассказа Достоевского, то есть со встречи Голядкина с его двойником, ночью, на пустынной петербуржской улице, после того, как героя выгнали из дома статского советника Берендеева. Мы видим, что Анненский использует здесь все временные формы и различные глагольные наклонения. С первых строк преимущество отдано глаголам в настоящем времени, как в дидаскалиях. Глаголы прошедшего времени обозначают события утра фатального дня или позор героя у Олсуфия Ивановича. Будущее время или повелительное наклонение предсказывают интриги недруга-недуга и «ужас будущего» господина Голядкина. Таким образом, встреча с двойником на Фонтанке и *туманная, мозглая петербургская ночь* стоят не просто в центре повествования. В этой встрече соединяются настоящее, прошедшее и будущее, преобразуя

коренным образом линейную последовательность рассказа Достоевского. Переход от таких выражений как *ноябрьская ночь*, *петербургский ноябрь* к сравнению *жизнь как ноябрьская ночь*, характеризуют «Виньетку...» как более лирический вариант «петербургской поэмы»:

> Всё, чего ты боялся... всё, чем ты не мог быть... уж таким-то, прошу меня уволить, – я быть, мол, не желаю и не буду: я, мол, не интриган и не интересан, – всё это отныне возьмет твое имя, украдет твое имя, насядет на тебя, выжимать тебя будет... <...> Жизнь, как ноябрьская ночь, может отныне давать Голядкину лишь реальные дары свои: туман, флюс, жабу, — но царем природы он уже никогда себя не почувствует даже в мечтах, потому что вечно должен делиться с кем-то даже самой иллюзией бытия своего... и какого бытия?.. [22]

Мы сказали, что академические функции цитирования не действуют в «Виньетке...». Изучая проблему цитации в художественной литературе, Бернар Бёньо[23] предлагает рассматривать цитату как «театр в театре» или как изображение мастерской, например, у Вермеера, у Веласкеса в «Менинах» и на картине его зятя Хуана дель Мазо «Семья художника». Мастерская художника или явная цитата, являются действительно своего рода обнажением работы над произведением, «обнажением приема», способствующим обогащению жанров и языка искусства. Что касается приёма «театра в театре», то, удваивая интригу, он, как известно, создает иллюзию «реальности» обрамляющего, «внешнего» действа. Очерк Анненского создает иллюзию реальности бытия Голядкина, которая подтверждается словами: «только не теперь, а лет 50, а то и все 60 тому назад». *Это было*, «только не теперь, а лет 50, а то и все 60 тому назад».

По образу и подобию переноса литературного произведения на сцену или на экран Анненский его не только сокращает (при обычной академической интерпретации комментарий во много раз длиннее оригинала), но и создает новые смысловые координаты. Он сохраняет за собой право писать вариацию на одну лишь тему; в данном случае на тему потери своего *я*. Анненский выделяет в драматизированной исповеди героя

«отчаяннейшую симуляцию самодостаточности»[24]. Если Достоевский «де-поэтизирует» таинственного двойника немецкого романтизма, представив его скорее как прогрессирующее заболевание с визитами к врачу[25], то Анненский переводит тему в сферу универсальных вопросов бытия. Угроза «другости» есть угроза бытию человека вообще, так как «быть – это быть другим»[26].

Сравнение «Виньетки на серой бумаге...» с зеркальным отражением «Двойника» также оказывается продуктивным. Не случайно критик выбрал такой интерпретаторский метод именно для рассказа о раздвоении личности и о потере своего *я*. Отражения уже не двоятся, а множатся. «При наличии двух схожих вещей одна из них считается призраком»[27]. Игра со сходством у Анненского прекрасно вписывается и в его эпоху, и в константы его творчества. Для подтверждения склонности Анненского к игре, ребусам, загадке можно вспомнить структуру его единственного прижизненного сборника стихов или же его комментарий одной строфы из «Романсов без слов» Верлена в статье «О современном лиризме».

Критический очерк «Виньетка на серой бумаге к "Двойнику" Достоевского» – похож еще и на пересказ близко к тексту. Но по определению Бахтина, пересказ должен упрощать эстетическую форму рассказа и концентрироваться на эпическом моменте, описывающем поступки и события героев[28]. Анненский переводит историю господина Голядкина из фабульного повествования в план наибольшей концентрации лиризма. Анненский не дает читателю эвристического объяснения смыслов текста, как он это делает, например, в статье, посвященной роману «Преступление и наказание». «Виньетка...» не предлагает ответов, она ставит вопросы, то есть функционирует по принципу литературного текста, заставляя читателя задуматься над вопросами, мимо которых он бы прошел. Этот критерий «литературности» мы взяли из книги Мишеля Мейера «Язык и литература»[29].

Итак, Анненский строит свой текст, смещая акценты оригинала, используя лексику и стиль Достоевского, но так, что текст двоится, колеблется между копированием и самобытностью. Вопрос *новый текст* или *новый смысл* заставляет нас обратиться к исследованию о смысле Г.П. Щедровицкого. Эта ссылка обеспечит один из критериев художественности эссе о Голядкине, критерий «от противного». Является ли «Виньетка...» продуктом понимания «Двойника»? «<…>Что же понято нами в том или ином тексте? Когда пытаются ответить на него [на этот вопрос. – *Н.Г.*], то строят новый текст или какое-либо изображение, которые должны выразить "то же самое", что было выражено в исходном тексте»[30]. У Анненского всё происходит наоборот: он «строит новый текст», который использует те же слова и выражения, но выражает не то же самое. Он как раз не производит «инварианта синонимического перефразирования»[31]. Анненский создает «свой собственный» текст, смысловая насыщенность которого выдает его поэтичность.

Очерк Анненского – не цитата, не пересказ, не повтор, хотя он и обыгрывает все эти варианты вторичности, а смещение художественных и семантических акцентов текста-модели. Явный, играющий со сходством перенос или сдвиг представляет собой нечто вроде творческой экспроприации и является литературной разновидностью постоянных трансформаций, которым подвергнут смысл в лингвистике и в литературе. «Виньетка» – «повторное воспроизведение в изысканной и утонченной миниатюре»[32], как писал Вяч. Иванов об александринизме.

Воспроизведение и миниатюрность проявляются также в аналитическом, даже снабженном чертежом, очерке Анненского «Искусство мысли». Мы обнаруживаем в нем такую же цитатность, небрежность стиля, обороты мещанина средней руки. Выдержки взяты не только из «Преступления и наказания», но из нескольких произведений Достоевского: точнее, Анненский рассматривает здесь творчество писателя как единый текст. «Анненский угадывает, – пишет в примечаниях к статье Анненского «Искусство мысли» Н.Т. Ашимбаева, – тот принцип поэтики Достоевского, который в трудах М.М. Бахтина получил название полифонии»[33]. Нам бы хотелось не столько оспорить данное суждение, сформулированное сорок лет назад, сколько оттолкнуться от него. Угадать принцип, сконструированный в иной системе и в ином контексте, формально невозможно. Содержательно же *художественная идеология* Анненского не похожа на *полифонию*. Бахтин пишет в «Проблемах творчества Достоевского»:

> Ни отдельной мысли, ни системного единства <...> идеология Достоевского не знает. Последней неделимой единицей была для него не отдельная предметно-ограниченная мысль, положение, утверждение, а цельная точка зрения, цельная позиция личности. <...> Достоевский, говоря парадоксально, мыслил не мыслями, а точками зрения, сознаниями, голосами. Каждую мысль он стремился воспринять и сформулировать так, чтобы в ней выразился и зазвучал весь человек и *implicite* все его мировоззрение от альфы до омеги[34].

Формулировка А. Штейнберга, который в 1921 г. назвал Достоевского учеником Платона и создателем *персонажей-идей*[35], ближе к концепциям Анненского. На протяжении всего очерка Анненский подчеркивает *связи* отдельных мыслей в романе «Преступление и наказание», *затейливость игры* и *блеск мысли*[36], *системность* мыслей романиста. Приведем несколько примеров:

> Точка Марфы Петровны соединена на нашей схеме пунктиром с центральным пунктом *извилины бунтующих*, т.е. символом её мужа Аркадия Ивановича Свидригайлова. Человек без малейшей пошлости, напротив, – фантастический, – он, может быть, более всех в романе, есть *чистая идея*, категорическое требование нашего ума[37].

> Если в Пульхерии Раскольниковой отразилась тихая, устремленная маниакальная мысль о счастье, то в Екатерине Ивановне та же безумная мысль высовывает язык и мечется[38].

> В этом-то, конечно, и заключается основание ненависти между Лужиным и Раскольниковым. Не то, чтобы они очень, слишком бы мешали друг другу, а уж сходство-то черезчур «того»: т.е. так отвратительно похожи они и так обидно карикатурят друг друга, что хоть плач.[39]

На схеме критика *мысли-персонажи* перекрещиваются и даже иногда совпадают. Полифония же, выделенная как основная особенность романов Достоевского отсылает к «множественности самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний»[40].

Анненский разбирал прежде всего персонажей, и этот подход чрезвычайно характерен для его поэтики. «Книги отражений» Анненского говорят столько же, а возможно и больше, о персонажах, сколько об их творцах: Голядкин, Прохарчин, иконописец из «Портрета», Иуда у Л. Андреева, Клара Милич, Обломов, Бранд, Гамлет... Такой подход к литературе вытекает, вероятно, из постоянного общения с античными мифами и трагедиями, где сам сюжет и есть герой, где каждый герой – и имя и содержание, имя собственное и имя нарицательное одновременно. Он вряд ли мог бы разработать нечто близкое полифонии, так как такое построение не соответствует *его* поэтике. С конца XIX в. критика поэта вошла в художественный мир, живущий по законам автаркии. Критик-поэт (Анненский, Блок, Белый, Мандельштам) не может концептуально написать того, что не соответствует системе его образов, пристрастий и идей. Каждый значительный художник отвоевывает себе (у других поэтов и у действительности) свою реальность, к которой применима только его система координат. «Художественная идеология» – часть художественного мира и поэтики Анненского. Для толкования понятий из «Виньетки...» (*мигает что-то жёлтое; взрывает чёрную воду канала; всё, чем ты не мог быть; иллюзия бытия своего*) или из очерка о «Преступлении и наказании» (*идеолог художественности, художественная идеология, художественная стройность*) необходимо привлечь все статьи Анненского, его послесловия к Еврипиду, а также его поэзию и драматургию[41]. Анненский выделил один из принципов поэтики Достоевского, назвал его «художественной идеологией» (название не очень удачное). Разработка осталась незамеченной.

Бахтин изучал структуру романов Достоевского и разработанный им принцип поэтики писателя получил удачное название «полифонии» и стал настоящим открытием своего времени. Теории Бахтина в значительной степени определили будущее теории литературы. Можно после него написать о Достоевском или о Рабле лучше, по-другому, но резонанса или импульса от бахтинских работ воспроизвести нельзя, как нельзя совпасть подобно им со своим временем, с *тем* этапом науки или искусства.

> Дело <...> не в том, что именно сказал тот или иной человек в истории, а в том, что «тем самым»<...>, в том, что сказанное отвечало на значимый вызов <...> и само было вызовом для последующих ученых <...> Таких примеров история знает достаточно много. Мысли о том, что земля вращается вокруг солнца, а не наоборот, законно числится за Коперником <...>, но это утверждал еще в III в. до н.э. Аристарх Самосский. Знаменитое «Мыслю, следовательно, существую» есть мысль Декарта, а не Блаженного Августина, который это тоже говорил...[42]

Нельзя сказать, что Аристарх Самоский угадал систему Коперника. Анненский противоположен Бахтину: не только в вопросе о *системности* Достоевского, но и в вопросе о *вненаходимости*[43] читателя. Анненский выбирает эндотопную позицию, вытекающую из его психологизирующего подхода к искусству.

«Искусство мысли» – аналитическая статья и ее художественность основана на иных критериях, чем те, которые применимы к «Виньетке...». Может ли аналитичность, схематизм, даже некоторая «геометричность» языка и повествования позволить художественность? Сочетание не так уж и парадоксально. Математика, метафизика и искусство близки своей самопроизвольностью, более того – своим изоморфизмом, замечательной иллюстрацией которого служат следующие строки из диалога Поля Валерии «Эвпалинос, или Архитектор» (1921): «Этот изысканный храм – <...> математический образ одной девушки из Коринфа, которую я к моему счастью когда-то любил»[44]. В работах Анненского математическая терминология незначительна: знак бесконечности, точка, прямая, геометрический рисунок в эссе «Искусство мысли». Геометрическая фигура точки встречается в нескольких работах Анненского, в том числе и в рассмотренной выше «Виньетке...»:

> Глядите, гладите... Что ещё там такое? Точка... точка в тумане. Ну так что же что точка? Да вот от неё-то, от точки этой и несёт холодом. — И вот господин Голядкин срывается с места и бежит, бежит... Он к точке, точка к нему. Вот уж и не точка, а линия, вот фигура целая[45].

Точка – линия – фигура – нарастание и о-формление угрозы и место пересечения разных миров; точка – наша встреча

со взглядом, «которым зеркало настигает нас; в точках этих внезапных пересечений и рождаются двойники (“идолы”, “маски”, “личины”)»[46].

Язык геометрии дает понять комбинаторные связи, которые невозможно выразить иначе и применяется для обозначения непередаваемых исключительно словесно понятий. В построении Анненского смысл персонажей заключается в их *отношении к* другой линии. Для объяснения поэтики Достоевского Анненский использует геометрический рисунок, соединяющий зримое (чертеж) и умопостигаемое (мысль и систематизация Достоевского). *Зримое и умопостигаемое* терминологически напоминают разговор Сократа с Главконом в «Государстве» (509d–511). Платон проводит там параллель между чертежом геометра и произведениями скульптуры или живописи: и те и другие – отражения умозримых вещей, но при этом и сама скульптура может отражаться в зеркале или в воде. Возможно, данное совпадение не случайно. Переосмысление аллегории пещеры («Государство», 514a-517b) является одним из субстратов «Книг отражений» и многих статей, не вошедших в сборники. « С точки зрения искусства, – пишет Анненский, – у Гомера нет ни богов, ни людей, ни вещей, а есть особый идеализированный мир существ и явлений...»[47] Романы Достоевского с этой точки зрения давали повод говорить Анненскому о «художественной идеологии» писателя, о мире идей с его «сменой и зыбкостью видимостей» и «сущностей»[48], *я* и не-я, субъекта и объекта.

Примечания

1 *Иванов Вяч.* О веселом ремесле и умном веселии. // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 68.

2 Там же.

3 *Анненский И.* Искусство мысли: Достоевский в художественной идеологии. // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 181.

4 *Анненский И.* Достоевский // Анненский И. Указ. соч. С. 239.

5 О Достоевском в комментариях Анненского существует несколько публикаций: *Ашимбаева Н.Т.* Ф. Достоевский в критической прозе И. Анненского // Вестник ЛГУ. История, язык, литература. 1985. № 9; *Пономарева Г.М.* Критическая проза И. Анненского. Генезис идей. Дисс. … канд. филолог.

наук, Тарту, 1986; *Штейнгольд А., Таборисская Е.* Критическая дилогия И.Анненского «Достоевский до катастрофы» // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 781. Тарту, 1987. С. 53–57.

[6] История русской словесности. Учебник для средне-учебных заведений. Составил А. Галахов, применительно к учебному плану, утвержденному Мин. Народного Просвещения. СПб., 1879.

[7] *Стоюнин Вл.* Хрестоматия к руководству для теоретического изучения литературы. Ч. 1–2. СПб., 1879.

[8] *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве. К теории и психологии художественного творчества // Овсянико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы. Т. I. М., Художественная литература, 1989. С. 101–102.

[9] Выбор сочинений Ф. М. Достоевского для учащихся среднего возраста (от 14-ти лет) / Под ред. В. Я. Стоюнина. СПб., 1887.

[10] *Анненский И.* Е. М. Мухиной, 5.VI.1905. // Анненский И. Указ. соч. С. 460.

[11] *Анненский И.* Господин Прохарчин // Анненский И. Указ. соч.С. 28.

[12] *Ярхо В. Н.* «Ифигения в Авлиде» Инн. Анненского (древнегреческая трагедия в стиле модерн) // Philologica 7. 2001/2002 [на сайте:] www.rvb.ru/philologica/07rus

[13] *Анненский И.* Трагедия Ипполита и Федры // Анненский И. Указ. соч. С. 382.

[14] Ср.: «Повесть Достоевского "Двойник" – чисто гоголевское произведение. Подражать, не боясь обвинений, Гоголь как авторский двойник, свой Другой. Этот двойник реален в качестве пародии» (*Подорога В.* Мимезис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1: Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М., 2006. С. 494).

[15] *Foucault M.* Dits et écrits. T. 1. P., 1994. С. 571–572.

[16] *Анненский И.* Что такое поэзия? // Анненский И. Указ. соч. С. 205.

[17] *Импрессионистская критика* – определение неудовлетворительное для «Виньетки...» и в целом для «Книг отражений». Сам термин, безотносительно к французской школе живописи, мало что поясняет в работах такого интеллектуального автора, как Анненский. Тем более, что «впечатления» относятся у последнего к генезису произведений, а не к чтению (сошлюсь на свою работу: *Gamalova N.* La littérature comme lieu de rencontre: I. Annenskij, poète et critique. Lyon, 2005. P. 116–126.).

[18] *Анненский И.* Письмо С. К. Маковскому от 11.07.1909. // Анненский И. Указ. соч. С. 487.

[19] «Господин Голядкин отчасти опомнился, поскорее поднял повыше свой енотовый воротник, прикрылся им по возможности – и стал, ковыляя, семеня, торопясь и спотыкаясь, сходить с лестницы» (1, 127).

[20] «Только зачем же они там взяли Ивана-то Семеновича? на какой им черт было нужно Ивана Семеновича? точно нельзя уж было достать другого кого. Впрочем, кого ни посади, всё было бы то же самое; а что я только знаю, так это то, что он, Иван-то Семенович, был мне давно подозрителен, я про него давно замечал: старикашка такой скверный, гадкий такой, – говорят, на проценты дает и жидовские проценты берет» (1, 191).

[21] *Анненский И.* «Виньетка на серой бумаге к "Двойнику" Достоевского» // Анненский И. Указ. соч. С. 21.

[22] Там же. С. 24.

[23] *Beugnot B.* Un aspect textuel de la réception critique: la citation // La mémoire du texte. Essais de poétique classique. P., 1994. P. 281–301.

[24] *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 117.

[25] Реальность двойника ничего не меняет в развенчании романтической темы двойничества, но усиливает настроение ужасающей обыденности, отмеченное Анненским. «Искреннее возмущение Голядкина ст. доказывает, что для него Голядкин мл. имеет все качества реальной личности. Но тогда не один двойник, а два, так как оба реальны. Вот что ужасает по-настоящему: это со-присутствие в одном мире этой неразлучной пары одинаковых...» (*Подорога В.* Указ.соч. С. 489.)

[26] *Литвинов В. П.* Полилогос: проблемное поле. Тольятти, 1997. С. 9.

[27] *Foucault M.* Les mots et les choses. P., 1966. P. 65.

[28] *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 291.

[29] *Meyer M.* Langage et littérature. Essai sur le sens. P., 1992. P. 118.

[30] *Щедровицкий Г.П.* Смысл и значение // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. М., 1995. С.557.

[31] Там же.

[32] *Иванов Вяч.* О веселом ремесле и умном веселии. С. 68.

[33] *Ашимбаева Н. Т.* Примечания // Анненский И. Указ. соч. С. 605.

[34] *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. С. 67.

[35] *Штейнберг А. З.* Достоевский как философ // Вопросы философии. 1994. № 9. С. 184–196. Н. Бердяев в 1923 г. отмечал отличность мира Достоевского от мира идей Платона: «Идеи Достоевского глубоко онтологичны, бытийственны, энергетичны и динамичны» (*Бердяев Н. А.* Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 108.)

[36] *Анненский И.* Искусство мысли // Анненский И. Указ. соч. С. 185.

[37] Там же. С. 189.

[38] Там же. С. 190.

[39] Там же. С. 192.

[40] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 208.

[41] Ср. стихотворения Анненского «Петербург», «Поэту», «Другому», «Который?» и т.д.

[42] *Литвинов В. П.* Гуманитарная философия Г. П. Щедровицкого. М., 2008. С. 289.

[43] *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. С. 283–284.

[44] *Valéry P.,* Eupalinos. L'âme et la danse. Dialogue de l'arbre. P., 1970. P. 28.

[45] *Анненский И.* Достоевский до катастрофы: Виньетка на серой бумаге к "Двойнику" Достоевского. // Анненский И. Указ. соч. С. 23.

[46] *Подорога В.* Указ. соч. С. 491.

[47] *Анненский И. Ф.* Елена и её маски // Театр Еврипида / Перевод со введен. и послесл. И. Ф. Анненского. Т. 1 / Под ред. Ф. Ф. Зелинского. М., 1916. С. 224.

[48] Там же.

А.Л. ДОБРОХОТОВ

(Россия, Москва, НИУ «Высшая школа экономики»)

Демонология Вяч. Иванова в книге «Достоевский»

Вяч. Иванов принадлежал к мыслителям, которые стремились в эпоху кризиса новоевропейского гуманизма вернуться к многовековому духовному опыту. Однако, простодушный реверс для великого мыслителя был бы и невозможен и не нужен: задача была в том, чтобы найти своего рода «средний термин», соединяющий традицию и современность. Для Иванова таким соединяющим звеном стало творчество Достоевского: его итоговое толкование он дает в своей книге о Достоевском[1], – замысел которой сложился к 1925 г. У нее была сложная судьба. Основательно переработав свои ранние (1911 и 1917 гг.) работы о Достоевском, Иванов дополняет их новым исследованием – «Mythologumena» – и отдает русский текст (утраченный в дальнейшем) немецкому переводчику. После долгого и трудного взаимодействия автора и переводчика, в конце концов, книга вышла в Германии 1932 и через несколько месяцев была изъята из магазинов по причине прихода к власти очередного воплощения ивановской демонологии – скорее Аримана, чем Люцифера. Для понимания философии зла, построенной в «Достоевском» важно учесть ее композицию и общую концепцию. Книга составлена из трех взаимообъясняющих и взаимозависимых частей: «Tragodumena» (Достоевский как трагик), «Mythologumena» (…как мифотворец), «Theologumena» (…как религиозный учитель). Жанровая формула, которую выводит для Достоевского автор – «трагедия в эпическом одеянии» – играет в его концепции важную роль, поскольку проясняет характер мировоззрения писателя. Роман – это главный жанр Нового времени, его эпическая самоинтерпретация. Но у Достоевского внутренней формой романа оказывается трагедия в ее античном смысле. Поскольку, утверждает Иванов, трагедия есть взаимоотношение между реальными и свободными сущностями, мировоззрение Достоевского, выявленное средствами этого жанра, определяется

как «онтологический реализм, исходящий из мистического проникновения в чужое я»[2], понимаемое как метафизическая реальность. События, происходящие в мирах этой реальности можно описать только мифами[3], которые латентно содержаться в романах Достоевского и «реконструируются» (или, скорее, примысливаются) Ивановым. Теологическую интерпретацию таких мифов Иванов и дает в интересующей нас третьей части книги:

> Умозрения Достоевского о трагедии, разыгрывающейся в метафизической сфере между Богом и человеком, слагаются в диалектическую систему <…>. Основана эта система, соответственно трагическому началу, на Августиновом противоположении любви к Богу и любви к самому себе, вплоть до ненависти к Богу. Философия силы зла, исходящая из анализа символических прообразов – «Люцифер», «Ариман» и «Легион» (зло в области общественной) – находит, в заключительной главе, свой коррелят в изложении религиозного идеала агиократии[4].

Рискну дать заведомо субъективную оценку: идеал агиократии, восходящий к теократической утопии Соловьева, изображен Ивановым невнятно и неубедительно. «Философия силы зла», напротив, сложилась в мифологему, впечатляющую своей глубиной.

Смысловое ядро мифа – двоица злых сил, одновременно являющихся союзом и оппозицией. Один из демонов – Люцифер – получил имя от загадочного библейского обозначения сатаны как светоносной утренней звезды, Денницы. Другой наречен именем персонажа иранской мифологии, злого духа Аримана (Ахримана):

> Люцифер и Ариман – прообраз отъединения и прообраз растления, – дух светлой (Лк. XI, 35)[5] и дух зияющей тьмы, – вот два богоборствующие в мире начала, или скорее, два разных лица единой силы, действующей в «сынах противления», – ей же и имя одно: Сатана. Но так как истинная ипостасность есть свойство бытия истинного, зло же, в своем онтологическом небытии, истинно сущее бытие отрицает и зараз ему подражает (иначе не было бы у него иллюзорного позитивного содержания, без которого его существование было бы просто невозможным), то эти два призрака одной сущности, которая к истинному бытию не причастна, являют себя в разделении и взаимоотрицании; а самобытно определиться порознь не могут, и принуждены искать своей сущности и с ужасом находить ее – каждый в своем противоположном, повторяя в себе бездну другого, как два наведенных одно на другое пустых зеркала[6].

Люцифер это сила, отрывающая человека от Бога и замыкающая его в себе. Обещая людям: «Вы будете, как боги», он выполняет свое обещание: единый Адам дробится на множество квазибожественных личных воль, но эта мнимая божественность оборачивается одиночным заключением в собственном Я. И здесь в игру вступает Ариман – разлагающая сила. Если Люцифер побуждает к ложному самоутверждению, то Ариман провоцирует самоотрицание опустошенного Я. (Примерами действия этих сил Иванов избирает люциферического Раскольникова и ариманического Свидригайлова; аналогична пара «Ставрогин – Верховенский»).

Описывая демонические трансмутации Я, Иванов воспроизводит построения своей мелопеи «Человек», сюжетным стержнем которой является дар, полученный Денницей (Люцифером) как «наследником престола» от Бога-отца. Это – перстень с алмазом, в котором как перекрестье двух лучей начертаны имя «Аз» и глагол «Есмь». Вначале Денница принимает дар, но истолковывает его как свою собственность, которая дает ему право на самоутверждение. Затем Человек в разных обличьях переживает опыт самоотречения в любви и, в этом смысле, – отказа от дара бытия, растворения в Другом. Но обе версии ответа на священный дар оказываются ущербными. Истиной оказывается утверждение себя и принесение себя в дар – через восстановленную любовью связь – Тому, от кого было получено бытие. Формулировка из текста «Достоевского» дает простое разъяснение смысла отказа от Я как способа его обретения:

> Человек, чтобы оправдаться в этом испытании, должен сам найти свое другое, как точку опоры, — должен дей-

ствием любви и той веры, которая уже заключается в любви и ее обусловливает, обрести свое *ты еси*[7].

В «Theologumena» эта схема в упрощенном виде неоднократно повторяется, чтобы показать формы сотрудничества двух демонов, необходимых друг другу в борьбе за глубины человеческой души. Главная задача Люцифера – сломать, фальсифицировать бытийную связь человека с божественным целым. Второй шаг – за Ариманом: он должен распылить и уничтожить потерявшее основы человечество. «Люциферово действие можно назвать извращающим (инвертирующим), а Ариманово – развращающим (первертирующим)»[8]. Поэтому действия демонов можно узнать «по делам их», что Иванов и демонстрирует на материале романов Достоевского: Люциферова инверсия обнаруживается везде, где гордыня и самовластие присваивают себе божественные права; Ариманова перверсия – там, где начинается опустошение этого самовластного мира и выявляется вся сатанинская топология: дробление, разделение, переворачивание, выворачивание, отражение, анаморфоза. При всем единстве, между демонами нет равенства: Люцифер – «князь мира сего», Ариман его «приспешник, палач, сатрап и в чаяньи своем, престолонаследник»[9]. Это придает и некоторую напряженность их отношениям (которая обнаруживается в романных проекциях, в коррелятивных им парах персонажей). Однако они не только сотрудничают, но и иногда берутся за работу друг друга. Так, замечает Иванов, черт Ивана Карамазова, типичный представитель Аримана, развивает чисто люциферический замысел: «Раз человечество отречется поголовно от Бога, – человек возвеличится духом божеской, титанической гордости, и явится Человекобог»[10].

Иванов, изображая действие этих метафизических сил, придает им почти физическую силу детерминации. В этом он, несомненно, находится под влиянием историософии двух градов, созданной бл. Августином, и моральной динамики дантовских миров. Весьма показательно воспоминание Евгении Герцык:

> Вячеслав говорил о двух обратных направлениях – или двух сферах – добра (бытия, Бога) и зла. Добро на начальных ступенях (или на периферии сферы) solutio (разреженность, рассеяние), потому что начально оно всегда свобода, легкость, оно почти безвидно. Далее же, выше, оно, подобно девяти ангельским степеням, устремленно, свободой своей избирает свою необходимость. Высшее в добре, в центре Дантова рая – coagulatio, спаянность, сгущенность, там действует центростремительная сила, которая все, что любовь, что добро, бытие, спаивает в одной точке. Наибольшее coagulatio, бытие в энной степени – высшая красота. Обратно в зле: там на первых ступенях, на периферии – coagulatio (потому что эта сфера подчинена закону центробежному, гонит все вовне) – сгущенные яркие образы; вместо свободы – «прелесть», красота. Далее, глубже убывает сгущенность, рассеивается красота. В центре, из которого центробежная сила гонит все, – ничего, мрак, провал[11].

Характерна здесь эстетическая окраска этой градации метафизического движения, которая и для Иванова, и для Достоевского была индикатором духовной добротности.

Объяснительная сила ивановской мифологемы зла, ее, если угодно, функциональность особо выявляется в том культурфилософском контексте, в который помещает ее автор. По Иванову, в самом фундаменте культуры содержится как некий первоакт самоутверждения Люцифера:

> <…> действие в человеке люциферических энергий, будучи необходимым последствием того умопостигаемого события, – отпадения от Бога, – которое Церковь называет грехопадением, составляет естественную в этом мире подоснову всей исторической культуры, в главных чертах ее языческой по сей день, и поистине первородный грех ее; ибо культура лишь отдельными частями «крещена» и только в редких случаях «во Христа облекается»[12].

Культура без грехопадения это – гуманистическая просветительская фикция, которую Иванов не только отвергает, но и точно указывает на ее фатальный парадокс: желая возвеличить человека, она его принижает:

> Таков взгляд антропологического оптимизма, который испуганно отвергает понятие «первородного греха», – то

> есть первоначального самоопределения человеческой воли, отказавшейся от Бога, и всех последствий этого метафизического происшествия, и предпочитает видеть в человеке звено в цепи восходящего развития; он не замечает при этом, что человек таким образом не облагораживается, а снижается, ибо ему предложено не превзойти самого себя, а отказаться от изначально ему присущих прав[13].

Различение культурных деяний Люцифера и Аримана важно еще и потому, что их губительные силы не равноценны, и борьба с ними протекает по-разному:

> Если от Аримана спасает один Христос Воскресший, то чары Денницы рушатся уже от приникновения к живой Земле. Люцифер идеалист; ненавистная Люциферу реализация его есть Ариман. Реальные соперники – Христос и Ариман. Христос несет тварности девственную непорочность и воскресение, Ариман – тление и небытие[14].

Таким образом, стадия люциферизации культуры является 1) неизбежной; 2) излечимой. «Живая Земля» в контексте мифологии Иванова указывает на развитый в части «Mythologumena» мотив женственного начала, который Иванов прослеживает во всем романном корпусе Достоевского. Русская Душа-Земля, гласит эта мифологема, томится ожиданием суженого жениха, героя Христова. Она есть женское начало сокровенного народного бытия, плененное и покинутое. Но при всей своей слабости и даже безумии, она обладает мистическим даром отличить истинного богоносца от изменника и самозванца[15]:

> В метафизическом единстве народа различимы два начала: женственное, – душевное, совершительное, – и мужественное, духовное, зачинательное. Первое вырастает из общей Матери – живой Земли (Мировой Души), взятой как мистическая реальность; второе приблизительно соответствует в личности народа Платонову hegemonikon, а на языке Откровения могло бы быть названо народом-ангелом[16].

Одна из задач Аримана (особенно в его коллективных формах) – вытеснить мужеское духовно-творческое из сферы

воздействия на душу и жизнь народа. Здесь возможен и его конфликт с Люцифером. По мнению Иванова (которое вряд ли можно признать без оговорок), Достоевский соединяет данное в Писании понимание союза Бога и народа, Христа и Церкви как брачного союза с «дионисийским» мотивом слияния духа с душой природы:

> Христианский народ, *духовно* устрояемый в Церкви, взятый как органическое *душевное* единство, совпадает, в некотором смысле, для Достоевского, с Землей как мистической сущностью[17].

Иванов, видимо, собирался развить эту тему в отдельную ветвь, в мифологему Великой Блудницы (ср. Откр. 17.1, 5,15, 16; 18.2, 9), которая дополнила бы диаду Люцифера-Аримана до триады и была бы, возможно, сатанинским антиподом софиологии. Однако фактически тема осталась на уровне анализа в «Mythologumena» довольно сложной типологии женских образов – воплощений стенающей и ожидающей своего спасителя Мировой Души – в романах Достоевского.

Еще один путь, спасающий культуру от Аримана, это – преодоление стагнации и безостановочное творчество. (Здесь Иванов солидаризуется с Гёте, таким же образом оправдавшим своего Фауста):

> Динамизм люциферического процесса изгоняет Аримана из сферы своего действия, хотя и не радикально и более феноменологически, чем по существу. Он рушит и плавит формы Ариманова самоутверждения, и Ариман должен забирать потерянные пространства сызнова и по-новому, как только что снятая плесень опять нарастает на той же поверхности, пока не изменится состав притекающего воздуха[18].

По сути, это не спасение, а отсрочка, позволяющая культуре накопить силы для момента принципиального выбора, который, по Иванову, уже близок. Он не возлагает особых надежд на динамику культуры:

> Решается соперничество в исторических судьбах Земли через человека и в человеке. Ныне княжит в нем и через

> него Люцифер, творящий культуру, – какою мы доныне ее знаем. Воля культуры – поработить природу; воля природы – поглотить культуру. Культура, по Достоевскому («Подросток»), – уже «сиротство», «великая грусть» о «заходящем солнце». Культура пришла к концу или к распутью? В теперешнем ее состоянии она спасается своею динамикой и должна бежать, безостановочно бежать, как зверь, травимый ловцом. Ее гонит «князь мира» со сворою Ариманових собак. Долго ли еще может продолжаться этот бег?[19]

Люциферический (т.е. культурно-исторический) процесс, утверждает Иванов, завершается и приводит к развилке между узкою тропою Христа и широкою дорогою Аримана. Но культуру ждет еще одно тяжелое испытание: когда силы Люцифера истощатся (что неизбежно для обезбоженной сущности) и окончательно распадется духовная личность, начнется (и уже начинается) эпоха Легиона – социальной ипостаси Аримана, воплощенной в деперсонализированных демонизированных массах. «Наступает время не только теснейшей общественной сплоченности, но и новых форм коллективного сознания»[20]. К этим новым формам Иванов особенно чуток, что ставит его в один ряд с главными культур-критиками XX в.:

> Скопление людей в единство посредством их обезличения должно развить коллективные центры сознания, как бы общий собирательный мозг, который не замедлит окружить себя сложнейшею и тончайшею нервною системой и воплотиться в подобие общественного зверя, одаренного великою силою и необычайною целесообразностью малейших движений своего строго соподчиненного и сосредоточенного, существенно механического, но и как-то одушевленного состава. Это будет эволюцией части человечества, количественно преобладающей, к Сверхзверю, про которого будут говорить, как пророчит Откровение Иоанново: «Кто подобен зверю сему?»[21]

Иванов прямо указывает на идейные воплощения Легиона: «На этой наклонной плоскости мы наблюдаем уже Гегеля с его учением о государстве, и еще более марксистский идеал

пролетариата»[22]. (Справедливости ради надо заметить, что по отношению к Гегелю Иванов некорректен. Гегелевский этатизм принципиально антитоталитарен, что особенно хорошо видно в свете истории XX в. Но в своем заблуждении Иванов не одинок: образ Гегеля как вдохновителя тоталитарной идеологии и по сей день – распространенная аберрация.)

Как всегда в своих размышлениях, подчеркивая логику неуклонной эволюции «двух Градов», Иванов указывает, что Легион от Соборности отличается методичным стремлением не только атомизировать общество, но и лишить атом его личностного ядра, заменив его специализацией:

> человеческое общество, ставя своим образцом Легион, должно начать с истощения онтологического чувства личности, с ее духовного обезличения. Оно должно развивать, путем крайнего расчленения и специализованного совершенствования, функциональные энергии своих сочленов и медленно, методически убивать их субстанциальное самоутверждение. Соборное всеединство во Христе, напротив, есть такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы[23].

Не избегая сакраментального вопроса «что делать?», Иванов категорично утверждает:

> Ревнивее всего должен человек в наши времена святить свободу, достойно и праведно переживать и познавать ее в себе и не поступаться ею иначе, как для добровольного послушания тому, что он обрел, как высший закон в собственной сердечной глубине[24].

Стоит при этом отметить, что Иванов не разделяет иллюзий наивного рационализма, предполагающего разоблачить и обезвредить Легион критическим сознанием. Проблему Легиона он относит к «непроницаемым тайнам Зла»:

> Как разъединение может стать принципом соединения, как ненависть может сплавлять взаимоненавидящие элементы, – нам, к счастью, по существу не понятно. Но

наличность Легиона, одновременно именующего себя «я» и «мы», все же дана, как феномен[25].

«К счастью» – потому что Иванов делает оригинальный ход мысли и полагает особой духовной привилегией «сыновей Логоса» не понимать то, что потеряло бытийные истоки. Легион как особый аспект зла наряду с Люцифером и Ариманом – позднее построение Иванова, но тем более глубоки и актуальны его наблюдения, сделанные на основе личного драматического общения и со славянским, и с тевтонским Легионами.

Поскольку мифологемы Иванова весьма своеобычны и не укоренены в богословской традиции, отнюдь не праздным вопросом является проблема их соотношения с оккультной идеологией эпохи. Гносис, манихейство, экзотические формы религиозности и т.п. были модой и естественной ментальной средой Серебряного века[26]. Но Иванов – один из идейных вождей эпохи – имел особый генезис своего мировоззрения и в силу личной духовной биографии, и в силу «поколенческой» логики, сближающей его с Вл. Соловьевым. Поэтому оккультные идеологии влияли на него довольно поверхностно, скорее на уровне лексики и образного ряда. Исследователи отмечают как заинтересованность Иванова оккультными веяниями, его личные контакты с адептами разных оккультных толков, так и его постоянную и неслучайную дистанцированность от них[27]. Существенно для нашей темы его собственное свидетельство. В статье А.Б. Шишкина (вообще важной для понимания места Достоевского в творчестве Вяч. Иванова) приводится отрывок из письма к немецкому корреспонденту от 11 мая 1949 г.:

> Теперь я сожалею, что не избрал другие имена (скажем, Лючифер и Летифер, от Letum – смерть), чтобы никто из читателей не принял моих соображений за переложение антропософского учения о двух существах, друг другу противостоящих, как учат, начиная уже с Рудольфа Штейнера. С этим учением, которое не знает ни сатану, ни Богом созданную изначальную свободу, мои соображения не имеют ничего общего. У Штейнера дело шло о двух независимых друг от друга космических силах, из которых одна действует как Люцифер, хоть и вызывает обманчивые образы – что может замедлить духовный путь человека, но все же дает ему чувство его свободы и храбрость для самосознания, правда, слишком рано, в то время как другая сила ищет сделать его рабом материи. Я вижу в обеих силах два аспекта или две личины, две ипостаси единого существа, то есть Лукавого (Сатаны); непостижимая третья ипостась должна, как мне кажется, иметь женскую природу, она является как великая блудница Апокалипсиса. Под «легионом», с другой стороны, я понимаю социологический результат союза мужских ипостасей. В моей книге я намеренно умолчал, что оба демона уже у Штейнера в некоторой мере являются коррелятами, умолчал по двум причинам: во-первых, мне хотелось избежать тона полемики с антропософами; во-вторых, указание на доктрину Штейнера могло быть понято как косвенное признание внутренней родственности моего мировоззрения с этим учением. Это мое разъяснение Вы можете, многоуважаемый доктор Мюллер, опубликовать, если это будет нужно[28].

Этот самокомментарий хорошо показывает как общие контуры замысла Иванова, так и его радикальное отличие от антропософского учения.

Для Серебряного века ивановский метод выстраивания мифа, не заложенного непосредственно в романном тексте, но при этом связанного с ним глубинными интенциями, не был чем-то необычным или новаторским. Своеобразная рекуперация – восстановление мифа, растворенного в духовно значимом «тексте» – уже для первых русских адептов символизма была одной из основ их эстетической алхимии. Но притча про Люцифера, Аримана, Блудницу и силы Легиона, придуманная Вяч. Ивановым, несколько выходит за рамки этого приема. Перед нами не игра с темами Достоевского, но их предельное сгущение вплоть до статуса пра-феномена, что неизбежно выводит связку этих тем из круга литературных явлений в пространство актуального исторического самосознания и в то же время в дорефлексивные пророческие глубины. Иванов вслед за Достоевским как бы осуществляет фаустовское странствие «zu den Müttern», к источнику первообразов, что дает ему право на собственное мифотворчество. Поэтому его построениям не припишешь характера толкования текста или

его образной парафразы, но зато им свойственна обобщающая и объясняющая сила «поэмы о Великом инквизиторе».

Примечания

[1] *Иванов Вяч.* Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика // Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Т.4. Брюссель, 1987. С. 483–588. Далее текст книги будет цитироваться по этому изданию.

[2] Там же. С. 485.

[3] Миф определяется Ивановым как «синтетическое суждение, в котором символическому подлежащему, обозначающему сверхчувственную сущность, придается словесное сказуемое, которое являет эту сущность в ее динамическом аспекте как действующую или страдательную» (Там же).

[4] Там же. С. 486.

[5] Иванов имеет в виду слова «Итак, смотри: свет, который в тебе, не есть ли тьма? (skopei oun mē to phōs to en soi skotos estin)»

[6] *Иванов Вяч.* Указ. соч. С. 559–560.

[7] Там же. С. 564.

[8] Там же. С. 563.

[9] Там же. С. 566.

[10] Там же. С. 559.

[11] *Герцык Е.* Воспоминания. Париж, 1973. С. 56.

[12] *Иванов Вяч.* Указ. соч. С. 566.

[13] Там же. С. 562.

[14] Там же. С. 567.

[15] См.: Там же. С. 523.

[16] Там же. С. 521.

[17] Там же. С. 535.

[18] Там же. С. 586.

[19] Там же. С. 567.

[20] Там же. С. 570.

[21] Там же. С. 571–572.

[22] Там же. С. 570.

[23] Там же. С. 572–573.

[24] Там же. С. 569.

[25] Там же. С. 572.

[26] Нельзя, впрочем, забывать и о вполне научных источниках сведений о древней мифологии. Так, среди доступных Иванову изложений мифа об Аримане указывают на знаменитую книгу А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (см. *Лифшиц Г.М.* Истинно сущее бытие в трудах Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / Сост. Е.А. Тахо-Годи. М., 2002. С. 333).

[27] См.: *Богомолов Н.А.* Русская литература XX века и оккультизм: Исследования и материалы. М., 1999; *Обатнин Г.* Иванов-мистик. (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)). М., 2000 (особо с. 147–154); *Нефедьев Г.В.* К истории одного «посвящения»: Вячеслав Иванов и розенкрейцерство // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 194–202; *Эткинд А.* Хлыст (Секты литература и революция). М., 1998.

[28] *Ivanov V.* Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass / Hrsg. M. Wachtel. Koeln, 1995. S. 264–265. Цит. по: *Шишкин А. Б.* «Толстой и/или Достоевский?»: Случай Вяч. Иванова // Толстой или Достоевский? Философско-эстетические искания в культурах Востока и Западе. СПб., 2003. С. 90.

С.Д. ТИТАРЕНКО

(Россия, Санкт-Петербург, СПбГУ)

Мифокритика Вяч. Иванова как метаязык описания творчества Ф.М. Достоевского

Философия мифа Вяч. Иванова, сформировавшаяся в его книгах «Эллинская религия страдающего бога» (М., 1917)[1], «Дионис и прадионисийство» (Баку, 1923) и статьях по теории символизма (на что обратили внимание А.Ф. Лосев, С.С. Аверинцев, Н.В. Брагинская, Л. Силард, Т. Венцлова, Р. Берд, Ф. Вестбрук и др.) остается еще мало исследованной в аспекте мифо-ритуального метода, или мифокритики, при рассмотрении его сложнейших работ о Достоевском, давших уникальный синтез религиозно-философской критики, философской эстетики, герменевтики. В зарубежном литературоведении мифокритика как методология анализа складывается на рубеже XIX–XX столетий и становится, как отмечают исследователи, обобщающей теорий культуры в XX в., органично сочетаясь с другими подходами и направлениями в науке[2]. Оставляя в стороне историософскую и теологическую проблематику работ Иванова о Достоевском, рассмотрим мифоритуальный аспект, который, на наш взгляд, составляет основание построения ивановской интерпретации.

Достоевский был в центре внимания Иванова, начиная с его юношеских прозаических набросков до итоговой книги «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика», вышедшей в Тюбингене на немецком языке в 1932 г. и состоящей из трех частей: «Tragodumena», «Mythologumena» и «Theologumena»[3]. Основной корпус текстов, вошедших в указанную выше книгу и составивший первую и третью главы, складывался в 1910-е гг. Это – публичная лекция, переросшая в статью «Достоевский и роман-трагедия», впервые опубликованную в журнале «Русская мысль» (1911. № 5–6) и затем получившую известность в сборнике статей Иванова «Борозды и межи» (М., 1916). Затем речь о Достоевском (1914)[4], названная после ее переработки «Экскурс: основной миф в романе “Бесы”». Она стала приложением к указанной выше работе и была издана отдельно

(Русская мысль. 1914. Кн. IV). Статья «Лик и личины России (к исследованию идеологии Достоевского») (1917), завершавшая цикл исследований Иванова о русском писателе в 1910-е гг., была помещена в его сборнике прозы «Родное и вселенское» (М., 1918).

Работы Иванова о Дионисе и его итоговая книга о Достоевском объединяются разработкой теории религиозно-обрядового происхождения трагедии и эпоса из мифа и ритуала[5]. На попытку понимания романов-трагедий Достоевского сквозь призму дионисийского мифа и ритуала указал сам Иванов в книге «Дионис и прадионисийство»:

> Могущественный импульс Фридриха Ницше обратил меня к изучению религии Диониса <…> Но не то же ли, еще раньше, хотел сказать на своем языке Достоевский проповедью «приникновения» к Земле, «восторга и исступления»? <…> Поистине, оба говорили о той же силе, но сколь различна была обоих воля, сколь несогласны чаяния, сколь враждебны сознательное противление Платону одного и бессознательный платонизм другого! (ДиП, 11)[6]

А в книге «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика», разрабатывая мифоритуальную теорию интерпретации романов писателя, Иванов заметил: «Почему же не проехать обновленной телеге Дионисовой по военной дороге, проложенной романом?» (IV, 489).

Центральное место второй главы книги «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика», написанной специально для издания книги и отведенной анализу мифологической природы романов Достоевского, – показательно. Обращение к мифу выводит исследование, по мысли Иванова, на метафизический уровень. В предисловии к книге он пишет:

> Но для того, чтобы выявить события, происходящие в этой сфере, нет иного средства, кроме мифа, поскольку мы понимаем под мифом синтетическое суждение, в котором символическому подлежащему, обозначающему сверхчувственную сущность, придается словесное сказуемое, которое являет эту сущность в ее динамическом аспекте как действующую или страдательную. В основе творений

> Достоевского должны, стало быть, лежать мифические представления, – что и подтверждается присутствием мифологических мотивов в его главных произведениях (IV, 485–486).

Миф, по его мнению, изложенному в ходе исследования, «затаенное ядро» романа-трагедии, «в коем изначально сосредоточена вся символическая энергия целого и весь его “высший реализм”» (IV, 517). Иванов подчеркивает:

> В древнейшей истории религий таков тип пра-мифа, словесного выражения основного представления, обусловившего также и первоначальные формы обряда. Ибо обряд должен отобразить и магически усилить действие, выраженное в предикате, или же отвратить его путем магического противодействия. Из обряда лишь впоследствии расцветает роскошная мифологема, обычно этиологическая, т. е. имеющая целью осмыслить уже данную культовую наличность (IV, 518).

В черновых автографах Иванова сохранились записи о происхождении пра-мифа из обрядовах форм заклинаний и заговоров, на основе которых возникают мифологемы, образующие этиологический миф[7]. Становится ясно, что Иванов различает этиологический миф, сформировавшийся в культурно-исторической традиции, и ритуально-обрядовый, исходящий из культа и мистериальных таинств.

Главная задача нашего исследования – уяснить своеобразие мифокритики Иванова, в русле которой формируется его философия и язык описания ритуально-обрядового мифа, складывается понятие «основной миф» как своего рода метатекст для анализа творчества Достоевского[8].

В конспектах по поэтике Иванов называет современные ему теории мифа[9]. Они подробно изложены также в книгах «Эллинская религия страдающего бога» и «Дионис и прадионисийство». Преодолевая описательный и культурно-исторический подход к мифу, Иванов указывает на точки соприкосновения различных мифологических теорий и ищет подтверждения своих гипотез в современных ему концепциях. Если рассматривать традиции мифо-ритуальной школы, от которых отталкивался Иванов, то нужно назвать следующие.

Одна из ведущих, формирующихся в самом конце XIX в., берет начало в исследованиях Э. Тейлора и Дж. Фрэзера и их последователей. Ссылки на работы Дж. Фрэзера мы встречаем в книге Иванова «Эллинская религия страдающего бога»[10]. Книга «Дионис и прадионисийство» содержит указания на труды Дж. Фрэзера, Дж. Харрисон, Г. Мёррея, создавших теории ритуального происхождения мифа[11].

Например, в главе «Путь исследования. Проблема происхождения религии Диониса», указывая на книгу Фрэзера «Золотая ветвь», Иванов пишет, что после ее появления у исследователей религиозных культов раскрылись невиданные горизонты, так как впервые был показан путь изучения первобытной обрядовой магии, миф был связан с ритуалом и был разработан метод мифологических аналогий (ДиП, 259–260). Кроме того, Фрэзер, как известно, указал на типологическую близость христианства и дохристианских культов, то есть изучал ритуал как матрицу сознания. С его главным трудом – «Золотая ветвь» – Иванов мог познакомиться еще в 1890-е гг. Влияние ритуально-антропологического метода Фрэзера сказалось на выработке оригинальной методологии Иванова. Понятие «основной миф» применительно к роману Достоевского «Бесы» он использует вслед за Фрэзером.

Другим важнейшим направлением мифокритики начала XX в. является «архетипная» школа К.Г. Юнга и его учеников, например, К. Кереньи, также опиравшихся на ритуалы перехода, нашедшие отражение в мифологических сюжетах. В рецензии на книгу Кереньи «Греко-восточный роман в свете истории религии» (1927), написанной в 1928 г. и сохранившейся в Римском архиве, Иванов отмечает продуктивное использование автором религиозных представлений, мифологических реминисценций и «рефлексов культа», когда мифологическая глубина анализа скрыта за чисто фабулической манерой[12]. Вместе с тем он принципиально не согласен с Кереньи в том, что тот все мифологические параллели сводит к влиянию древнеегипетской религии, к культу Осириса и Изиды, считая, что греческая традиция ближе, глубже и органичнее, что именно в ней все религии «смесились» и «эллинский культ» представляет «в своей сущности соучастие в страстях божества»[13]. Итогом обращения Кереньи к эллинским культам стали его книги и

статьи о религии Диониса, написанные, видимо, не без влияния идей Иванова, что требует специального исследования[14].

В литературоведении XX в. методология Фрэзера, Юнга и его учеников дополняла друг друга: первая выявляет мономиф, вторая – архетипические образы и их символическую функцию. Нам уже приходилось говорить о том, что теоретики русского символизма, и прежде всего Иванов, не только параллельно с Юнгом открывают понятие архетип, но и предвосхищают его открытие в своих исследованиях[15]. Кроме того, мифокритика Иванова, как и психоанализ Юнга, связаны с эзотерической традицией, о чем говорят ссылки на гностико-герметические источники как в сочинениях Иванова, так и в работах Юнга. Поэтому тезаурус описания ритуала у Иванова отличается от языка антропологов-ритуалистов, например, А. фон Геннепа, В. Тэрнера и др.[16], которые опираются на научные понятия о ритуале или формируют их. Для Иванова важен сакральный язык ритуала, поэтому он создает метаязык описания ритуала через знаки и коды самого ритуала.

Понятие метаязык может трактоваться как «искусственный язык, на котором такое исследование ведется», так как он может формироваться «на языке символов (метаязыке)»[17], –пишет Р. Барт. В исследованиях о Достоевском метаязык формируется у Иванова на пересечении традиций. Так, язык поэтики представлен понятиями: род, жанр, сюжет, фабулизм, язык философии – понятиями Платона, неоплатоников, немецкого идеализма, Ф. Ницше, Вл. Соловьева и русской религиозной философии (философское умирание, трансцендентное/имманентное, онтологическая сущность, метафизическое одиночество, всечеловеческое я, соборность, Вечная Женственность, Богочеловек/Человекобог). Он также использует образы и понятия Ветхого и Нового Заветов, Каббалы, герметических трактатов, сочинений христианских богословов и мистиков, гностико-герметической традиции (архетип, внутренний человек, внешний человек, микрокосм и макрокосм, Ахамот, восхождение-нисхождение, индивидуация, небесный Жених), а также «священный язык», говоря его же словами (IV, 493), то есть язык мистических инициационных формул, который особенно сложен: азъ есмь, ты еси, transcende te ipsum, transcensus, Ens Realissimum и др. Модель ритуала задается этими и другими

ключевыми словами, представляющими семантический код, а также понятиями из сферы сакрального, обозначающими действие: мистерия, священнодействие, мистическое единение, духовное перерождение, новое рождение, проникновение, смерть в духе, смерть ветхого человека в личности, умирание и возрождение, искупление, преображение.

Подобный тип языковых новаций возникает на основе религиозно-мистической и эзотерической традиций в европейской культуре в связи с поисками совершенного языка[18]. По мнению В.Н. Топорова, при описании ритуала большую роль играет сакральная традиция мифа, когда слово представляет собой с л о в о как «часть целостной триады» – «дело: слово: мысль», когда «д е л о и с л о в о кодируются одним и тем же языковым элементом»[19]. Принцип табуирования, присущий мистериальным обрядам, органичен для Иванова, начиная с «Эллинской религии…», которая демонстрирует формирование мифологем, теологем и философем как сокровенного слова. Поэтому он опирался не столько на современную ему науку, сколько на сложнейшую эзотерическую религиозно-мистическую традицию, представленную, например, цитируемыми в «Эллинской религии…» и «Дионисе и прадионисийстве» трудами Климента Александрийского. Кроме того, Иванов использовал гностико-герметические трактаты, например, Гермеса Трисмегиста (II–III вв.), сочинения гностика и алхимика Зосимы Панополитанского (IV в.), египетскую Книгу Мертвых (глава «Дионис Орфический») как ключ к орфической доктрине расчленения Диониса, приводя в книге «Дионис и прадионисийство» обширные материалы о визионерских образах, возникающих в ритуальном процессе. Таким образом, Иванов разработал в русле европейской науки такой метаязык описания, который близок мифо-ритуальной школе мифокритики, но углублен за счет традиции христианской мистики и эзотерической традиции, что не позволяло долгое время вписать его как литературоведа в академическую науку.

Сформулированное Ивановым понятие «основной миф» («Экскурс: основной миф в романе “Бесы”») применительно к творчеству Достоевского остается также до сих пор непроясненным. В современной науке его принято связывать с открытиями Вяч.Вс. Иванова и В.Н. Топорова в области

индоевропейской мифологии. Оно основано на мифологических реконструкциях, сводимых к сюжету змееборчества, или борьбы двух антагонистов: антропоморфного божества Громовержца и его противника – хтонического змея, на чем строится дуализм мифологических представлений: верх/низ, добро/зло, свет/тьма и проч.[20]

Вместе с тем, уже в лекциях о Дионисе и предшествующих им ранних прозаических набросках и прежде всего на страницах «Интеллектуального дневника» (1888–1890-е гг.) намечена основная стратегия ивановского мифоритуального метода, близкого Фрэзеру и Юнгу, давших модели мономифов, или культовых мифов, и оформившаяся окончательно в исследованиях, посвященных творчеству Достоевского. Модель ивановского мономифа, раскрываемого на основе творчества Достоевского, совершенно справедливо определяют как соединение Софии и Логоса[21]. Вместе с тем, этот мономиф не просто соединяет философское и богословское начало, становясь типом «религиозной философии», но имеет ритуальную природу и насыщен элементами гностических мифологических параллелей, на что Иванов указывает, например, в статье «Лик и личины России: к исследованию идеологии Достоевского». Миф о пленении души человека, души Земли-Матери и Вечно-Женственного начала, который видится Иванову сквозным в творчестве Достоевского, также имеет гностические и архаические ритуальные корни. Обосновывая мифологическое ядро романа-трагедии в книге «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика», Иванов пишет о том, что «трагедия разыгрывается между Богом и человеческой душой, отображается в ее воплощении, повторяется, удвоенная и утроенная, в отношениях между реальностями человеческих душ»; это, по его мысли, «борьба между Божественным началом в твари и силою “князя мира сего”» (IV, 511).

Несомненно, что Иванов ввел понятие «основной миф» в анализ романов Достоевского в 1910-е гг., сфокусировав на него собственные открытия в области мифа и ритуала, сделанные в «Эллинской религии…», и анализируя романы Достоевского в терминологии, близкой мифо-ритуальному методу в литературоведении, например, Фрэзеру. Основной мономиф Фрэзера, изложенный им в книге «Золотая ветвь», как известно, основывается на ритуальном убийстве царя, которое в различных культовых мифах, возникших в древности (об Осирисе и Изиде, Дионисе-Загрее и др.), знаменовало идею жертвы как возрождения через смерть. Собрание разнородных записей, названных исследователями Иванова «Интеллектуальным дневником», содержит весьма важную заметку, датируемую мартом 1888 г., идеи которой предвосхищают концепцию ритуальной жертвы у Достоевского и близки истолкованию жертвоприношения быка в митраизме и дионисизме. Иванов сравнивает «Братьев Карамазовых» Достоевского с римским надгробным рельефом, изображающим Митру, убивающего священное животное-быка, ставшего символом митраистской мифологии. Процитируем фрагмент из этой заметки:

> «Братья Карамазовы» напоминают впечатление тех римских надгробных рельефов позднейшей эпохи, [которые изображают юношу] на которых мы видим, как юноша, вскочив сзади на [откинувшегося] закинувшего назад голову жертвенного быка, вонзает длинный нож в его упругую шею, как струится из раны и падает кровь и как многочисленные животные жадно лижут и глотают ее, а одна собака, поднявшись на задние лапы и достигнув раны пастью, пьет кровь из самой раны. <…> «Братья Карамазовы» – творение менее христианское, нежели пантеистическое. Его мир – мир первоначальных стихийных сил, застигнутых в страшной борьбе, мир, где сражаются Ормузд и Ариман, дух и плоть, но где чистая любовь христианина рождается [из] на дикой любви развратника, как чудный цветок вырастает из разложившегося трупа, и где зритель с особенною ясностью видит органические связи, держащие добро и зло неразрывно соединенными в едином и мрачном целом[22].

Подобный экфрасис, спроецированный на роман Достоевского, во-первых, свидетельствует об истолковании романа в аспекте формирующегося в европейской науке мифоритуального метода: принесение в жертву быка в митраизме воплощало идею жертвы как порождения вселенской жизни через убийство священного животного[23]. Позднее в книге «Дионис и прадионисийство» Иванов свяжет жертвенного быка и быкоубийцу с ритуалами дионисийских оргиастических жертв. По его мысли, отождествление Диониса с быком берет начало в

архаических ритуалах древности, «в принесении таинственной жертвы, объектом которой был бог-бык» (ДиП, 20, 38–39), а Митра на этой общей основе объединен с Дионисом (ДиП, 149–150). Во-вторых, Иванов строит истолкование романа на основе мифа о борьбе космоса и хаоса, так как ритуал становится частью космогонии, знаменуемой образами Ормузда и Аримана, соотносящимися, в его представлении, с идеями Достоевского. Эта мысль найдет обоснование в ивановских статьях «Достоевский и роман-трагедия» и «Лик и личины России (к исследованию идеологии Достоевского)». В-третьих, здесь представление о двойственной природе человека и вечной борьбе в его душе Бога и дьявола, Христа и Люцифера. Путь преодоления этой двойственности и соединения Софии и Логоса – мистическая жертва. Поэтому архетипическую сюжетную основу складывающегося уже в раннем творчестве Иванова «основного» мифа, который он усмотрел в «Братьях Карамазовых», можно представить так: *ритуальное жертвоприношение - мистическая смерть/ священный брак (иерогамия) – перерождение/возрождение*. Показательно, что в своей центральной работе «Либидо, его метаморфозы и символы» (1912) Юнг объяснял изображенные на том же рельефе события тавроболии Митры на основе архетипов коллективного бессознательного – как вечную борьбу в самом себе с темным природным наследием через убийство хтонической матери-природы, которую символизирует бык как священное животное:

> Так и Митра: принеся в жертву свою животную природу, он победил свое кровосмесительное желание и, вместе с тем, преодолел и мать, то есть губительную смертоносную мать[24].

Совпадение идей Юнга и Иванова не случайно: источниками их послужили лекции Ф. Кюмона о мистериях Митры, на которые ссылается Иванов в «Автобиографическом письме» (II, 17), а Юнг – на страницах «Либидо, его метаморфозы и символы». И Юнг, и Иванов исходят из архетипа, нашедшего воплощение в мифологиях и религиях и получившего наивысшее развитие в египетских и древнегреческих мистериях. В книге «Дионис и прадионисийство» Иванов, рассказывая о борьбе Аполлона, овладевшего дельфийским прорицалищем

и убившего его хранителя – хтонического змея Пифона, под чудовищной личиной которого, как он пишет, «нелегко распознать затемненнные<..> черты дельфийского пра-Диониса» (ДиП, 34). Причем Аполлон, приобщившись подземной сфере, причащается жертве – Дионису и возвращается преображенным и новым (ДиП, 34–35). Иванов подчеркивает:

> Борьба с древним Пифоном, понимается, с этой точки зрения, как преодоление «хаоса» «логосом». Но последовательное проведение этого принципа было невозможно в пределах эллинской религии: он противоречил ее коренным историческим основоположениям (ДиП., 39).

Наиболее значимым является мифологическая трактовка Митры как солнечного божества, завершителя освобождения плененного света, несущего смерть и возрождение вечной жизни[25]. В этом плане Митра и Аполлон близки богам Громовержцам в индоевропейской мифологии, чьи деяния (борьба с хтоническим началом) составляет ядро индоевропейского «основного мифа», согласно разысканиям, сделанным Вяч.Вс. Ивановым и В.Н. Топоровым. Митра, как освободитель света из плененного хаоса, оказывается родственен древнегреческому богу Дионису, прорубившему обоюдоострым топором лабиринт, ища выход к свету. Показательно, что еще в «Эллинской религии…» Иванов писал: «Какая-то общая мифотворческая закваска роднит дионисическую религию с индийской, придает ей арийские черты»[26]. Исследования, индоевропейской и ближневосточной мифологии, проводившиеся Вяч.Вс. Ивановым, подтвердили, что античная (древнегреческая и древнеримская) мифологии являются переработкой древнейших архаических мифов[27].

В книге «Дионис и прадионисийство», ссылаясь на сочинения Прокла, Иванов пишет также о соединении Диониса с Афиной Палладой в учении орфиков:

> Символическая эксегеза об отношении божественной мудрости к страстям страдающего бога была намечена, думаем, также весьма рано (ДиП, 104).

Нетрудно убедиться, что гностические варианты мифа о плененной Софии имеют в своей основе ту же схему, что по-

зволяет говорить об инвариантах «основного мифа» Иванова, проецируемого им на творчество Достоевского.

Таким образом, Иванов находит в романах Достоевского универсальные ритуально-мифологические сюжеты, укорененные в архетипах. Но это не комбинация готовых ритуально-мифологических схем, а уникальная их трансформация и разработка, представляющая индивидуальный синтез традиций и поисков. У Иванова происходит расширение понятия миф, так как он рассматривает его не только в его чисто нарративной функции, как ядро сюжета и основу повествования, или психологической функции, как у Юнга (где миф – функция сознания), но в религиозно-философском смысле, восходящем к древнейшим ритуалам посвящения, в их мистериальной посвятительной роли. Поэтому мономиф Иванова и «основной миф» Достоевского, который пытается передать Иванов на сокровенном для него языке, близки к посвятительному и инициационному сюжету духовного пути человека христианской культуры. Подобный миф, согласно теории Юнга, фокусирует в себе важнейший религиозный архетип – Самость как «европейскую психическую матрицу», или, говоря его словами, в сущности, «европейскую культуру» в поисках божественного как историю «символических проявлений европейской души»[28].

Примечания

[1] В подготовленную книгу, тираж которой не вышел в свет из-за событий в России, вошли лекции Вяч. Иванова о религии Диониса, прочитанные в парижской Высшей школе общественных наук в 1903 г. Они публиковались на страницах журнала «Новый путь» (1904. № 1–3, 5, 8–9), а затем под заглавием «Религия Диониса» в журнале «Вопросы жизни» (1905. № 6, 7).

[2] См., например, об этом в статьях Д. Фонтенроуза («Обрядовая теория мифа»), В. Бэскома («Мифо-ритуальная теория»), К. Клакхона («Мифы и обряды: общая теория»), С. Хьюмана («Обрядовый подход к мифу и мифическому») в кн.: Обрядовая теория мифа: Сб. науч. трудов / Сост. и перевод А.Ю. Рахманина. СПб., 2003.

[3] *Ivanov V.* Dostojewskij. Tragödie-Mythos-Mystik. Tübingen, 1932. Здесь и в дальнейшем в тексте в скобках указываем том и страницу по изд.: *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель,1971–1987.

[4] *Иванов Вяч.* Речь о Достоевском / Публ. Д. Вяч. Иванова и А.Б. Шишкина, предисл. А.Т. Казаряна // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 64–68.

[5] Среди черновых рукописных автографов, сохранившихся в личных фондах Вяч. Иванова, немало недатированных заметок и конспектов лекций по исторической поэтике на тему возникновения трагедии и эпоса из мифа и мифотворчества. См., например: РО ИРЛИ. Ф. 607. № 191. Л. 1; РО ИРЛИ. Ф. 607. № 223. Л. 431; РО РГБ. Ф. 109. К. 5. Ед. хр. 12. Л. 8 и др. Конспекты и стенограммы лекций по античному театру (1919) содержат записи о происхождении трагедии из мифа и мистерии. См., например: РО ИРЛИ. Ф. 607. № 122. Л. 27 и др.

[6] *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. В дальнейшем страницы по этому изданию даются в скобках с сокращением ДиП.

[7] РО ИРЛИ. Ф. 607. № 191. Л. 1.

[8] О понятии мифа как метатекста см.: *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М., 2001; *Лосев А. Ф.* Самое само // Лосев А.Ф. Вещь и имя. Самое само. СПб., 2008. С. 188–426; *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

[9] См., например: РО РГБ. Ф. 109. К. 5. Ед. хр. 12. Л. 4–8.

[10] См.: *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 2. С. 55.

[11] См.: *Frazer J. G.* The Golden Bough. V. 1–2. L., 1890; *Harrison J. E.* Prolegomena to the Study of Greek Religion. Cambrige, 1903; *Harrison J. E.* Themis: a Study of the Social Origins of Greek Religion (with an Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy by G. Murray). Cambridge, 1912; *Murray G.* The Rise of the Greek Epic. Oxford, 1907. Ф. Вестбрук, анализируя философскую теорию мифа Иванова, считает, что некоторые из ивановских идей «соответствуют идеям Харрисон», хотя эта точка зрения оспаривается. См.: *Вестбрук Ф.* Дионис и дионисиская трагедия; Вячеслав Иванов (филологические и философские идеи о дионисийстве). Амстердам, 2007. С. 36. Примеч. 103.

[12] См.: *Karl Kerényj.* Die Griechisch-Orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung. Ein Versuch von K. K. Tübingen: Verlag von J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1927 // Athenaeum. Studii Periodici di Letteratura e Storia dell antichità. Nuova serie. Anno VI. Fascicolo III. Luglio, 1928. P. 269–273. Рецензия Вяч. Иванова на книгу К. Кереньи и русский перевод с немецкого языка, выполненный Н.В. Брагинской, хранится в Римском архиве Иванова. Здесь и далее цитируем его. См. л. 1 машинописного перевода на сайте: www.v-ivanov.it

[13] Там же. Л. 2–5.

[14] См., например: *Kerényi K.* Dionysos und das Tragische in der Antigone //Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike. 1934. Bd. XIII. Die Herkunft der Dionysosreligion; *Kerényi K.* Dionysos: Urbild des unzerstörbaren Lebens. Stuttgart, 1994 (рус. пер.: *Кереньи К.* Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни / Пер. с нем. М., 2007).

[15] *Титаренко С. Д.* От архетипа – к мифу: Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006. С. 235–277.

[16] См.: *Геннеп А. ван.* Обряды перехода. М., 1999; *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М., 1983.

[17] *Барт Р.* Литература и метаязык // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр. М., 1989. С. 131.

[18] См.: *Эко У.* Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб., 2007.

[19] *Топоров В. Н.* О ритуале // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 28.

[20] *Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н.* Балтийская мифология в свете сравнительно-исторических реконструкций индоевропейских древностей // Zeitschrift für Slavistik (Berlin). 1974. Bd. XIX, 2. S. 144–157; *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* К реконструкции Мокоши как женского персонажа в славянской версии основного мифа // Балто-славянские исследования. 1982. М., 1983. С. 175–197 и др.

[21] См. об этом во вступительной заметке Дм.Вяч. Иванова и А.Б. Шишкина к указ. выше публикации выступлений по докладу С. Н. Булгакова (Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. С. 64).

[22] *Иванов Вяч.* Интеллектуальный дневник / Подготовка текста Н.В. Котрелева и И.Н. Фридмана; прим. Н.В. Котрелева // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. С.15. На значимость этой записи для анализа идеи жертвы у Достоевского обратил внимание А. Б. Шишкин, см.: *Шишкин А.Б.* Толстой и/или Достоевский: Случай Вяч. Иванова // Толстой или Достоевский? Философско-эстетические искания в культурах Востока и Запада. Материалы международной конференции. СПб., 2003. С. 84.

[23] См.: *Кюмон Ф.* Мистерии Митры. СПб., 2000. С. 178–179.

[24] *Юнг К. Г.* Либидо, его метаморфозы и символы. СПб., 1994. С.80. См. также с. 256–257.

[25] См.: *Топоров В. Н.* Митра // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х т. Т. 2. М., 1994. С. 156.

[26] *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 2. С. 55.

[27] См.: *Иванов Вяч. Вс.* Античное переосмысление архаических мифов // Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1985». Вып. XVIII. Ч. I. М., 1988. С. 9, 13.

[28] См.: *Юнг К. Г.* Предисловие // Юнг К. Г. Эон: Исследования о символике Самости. М., 2009. С. 3.

В.П. ВИЗГИН

(Россия, Москва, ИФ РАН)

Резонансное движение культуры: Достоевский – Вяч. Иванов – Марсель

Французский критик Шарль Дю Бос, друг Вяч. Иванова и Габриэля Марселя, назвал свое чтение «Переписки из двух углов» «внутренним событием, богатым резонансами» (письмо Вяч. Иванову от 11. 07. 1930). Плодотворно читается лишь то, что резонирует с читающим. Свидетельством тому двойной каскад чтений: Вяч. Иванов в своей книге «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика» (Tübingen, 1932) читает Достоевского, а его книгу читает французский философ Габриэль Марсель. В одной духовной волне сходятся три значимые в истории мировой культуры фигуры. В основании этой триады Достоевский, а в ее центре – Иванов, реалистически-символическое прочтение которым русского писателя оказывается в высшей степени созвучным французскому философу, испытавшему как раз в 30-е годы XX в. влияние другого представителя русского Серебряного века, а именно Николая Бердяева, и незадолго до этого принявшему католицизм, что в свою очередь не могло не сближать его с русским теоретиком символизма.

Внешняя история этой тройственной «встречи» (Достоевский – Вяч. Иванов – Габриэль Марсель) в основных чертах уже исследована[1]. Поэтому ограничимся кратким воспроизведением исторической канвы схождения русского мыслителя и французского философа вокруг фигуры Достоевского.

Посредствующим каналом между Габриэлем Марселем и русской религиозной мыслью был прежде всего близкий друг французского философа Шарль Дю Бос, хотя, конечно, и не он один (здесь следует указать также на такие имена, как Раиса и Жак Маритен, Н.А. Бердяев, Д.С. Мирский и ряд других имен). Есть сведения, что именно от Мирского и Бердяева Дю Бос узнал о вышедшей в 1926 г. по-немецки книге Иванова и М.О. Гершензона «Переписка из двух углов»[2]. Несомненно, что в конце 1920-х годов Марсель уже знает об Иванове и его с Гершензоном диалоге, произведшем на него глубокое, неиз-

гладимое годами впечатление. В 1931 г. он публикует короткую рецензию на «Переписку» в журнале «Новое литературное обозрение» (La Nouvelle Revue Française – NRF), в котором и был впервые, стараниями Елены Извольской и Шарля Дю Боса, опубликован ее французский перевод. В конце 1931 г. появляется предисловие Марселя к отдельному французскому изданию «Переписки», уже развернуто раскрывающее его восприятие этого знаменательного культурного события послевоенной Европы.

Эпизод с «Перепиской», однако, был только преамбулой к той тройной встрече, которая составляет предмет нашего анализа. После французского издания «Переписки» встал вопрос о переводе и издании работ Иванова о Достоевском. В послевоенные годы русский писатель становится особенно притягательным для западного сознания. Европейский читатель узнавал о нем как о глубоком мыслителе прежде всего из книг Мережковского. В 1920-е годы в немецких и французских переводах выходят и работы Льва Шестова о нем, в которых он сопоставляется с Ницше, высоко ценившим Достоевского как замечательного «психолога». Кстати, воздействия на европейское сознание Ницше и Достоевского во многом идут параллельно, что видно, например, по творчеству Альбера Камю. Поэтому неудивительно, что возникла идея издать единой книгой работы о Достоевском, написанные Ивановым до эмиграции. Издание было осуществлено усилиями Е. Д. Шора, перевод был сделан Александром Креслингом, книга вышла по-немецки в тюбингенском издательстве Пауля Зибека (J.C.B. Mohr – Paul Siebeck) в 1932 г. Во Франции же издательство «Галлимар» отказалось от этого проекта из-за финансовых трудностей. Рукопись тогда перешла в издательство «Плон», с которым в качестве рецензента сотрудничал Марсель. Андреа Каффи, важная фигура в «группе поддержки» русского теоретика символизма в Европе, в письме от 3 декабря 1932 г. сообщает Иванову, что «представляет ее влиятельный в названном издательстве Gabriel Marcel, и он считает, что дело устроится. Он же, по-видимому, будет заведовать (редактировать) переводом»[3]. Из-за финансового кризиса издательство «Плон» также отказывается от этой публикации. Но зато в Италии в январе 1934 г. вышел специальный выпуск журнала «Il Convegno»[4], в котором был опубликован

параграф из книги Иванова о Достоевском («Мятеж против матери-земли: анализ романа Достоевского “Преступление и наказание”») в одном блоке с эссе Марселя «Интерпретация творчества Достоевского Вячеславом Ивановым». Эта работа французского философа явилась вторым актом его диалога с русским мыслителем. Мы не можем с полной уверенностью считать, что в ее основу, «как следует думать, было положено предисловие, которое Габриель Марсель написал для несостоявшегося французского издания книги Вяч. Иванова о Достоевском», как полагает А.Б. Шишкин, который, однако, тут же высказывает и другое суждение («впрочем, не исключено, что его основой могла быть и издательская рецензия»)[5]. Вполне могло быть или то, или другое, или же просто Марсель и без этого вполне был готов к написанию такой работы. Ведь по свидетельству Дю Боса, содержащемуся в его письме Иванову, Марсель является «восхищенным и вполне понимающим суть дела почитателем “Переписки” (admirateur passionné et tout compréhensive de la *Correspondance*)»[6]. На наш взгляд, здесь не хватает документальных данных для проверки весьма правдоподобных версий, выдвинутых А.Б. Шишкиным.

В том, что Марсель был самой подходящей фигурой для презентации книги Иванова во Франции, сомневаться не приходится. Переписка Марселя с Бердяевым, недавно опубликованная нами, подтверждает это. К указанным материалам следует присоединить и письма Дю Боса Бердяеву, хранящиеся в РГАЛИ. 22 ноября 1933 г. он пишет Бердяеву: «Наш друг Габриэль Марсель, конечно же, наверное, написал вам, с каким интересом и восхищением он ее прочел этим летом»[7] (имеется в виду французский перевод книги Бердяева «Философия свободного духа. Проблематика и апология христианства», изданной под названием «Esprit et liberté. Essai de philosophie chrétienne» (Éd. «Je sers». P., 1933). Нам важно, что эта книга Бердяева упомянута Марселем в его эссе о толковании творчества Достоевского Ивановым. Говоря о том, «что религиозная истина не является принудительной, если только она не вырождается в абстрактный принцип», он обращает внимание читателя на то, что «здесь мы оказываемся вблизи философии Николая Бердяева, как она, например, была сформулирована в его работе “Дух и свобода”»[8].

Имя Бердяева здесь упомянуто совсем не всуе – ведь несколькими годами раньше Марсель был восхищен его книгой как раз о Достоевском, которую он активно поддерживал в издательском мире Франции. 24 ноября 1928 г. он писал Бердяеву:

> Я прочитал вашу книгу, представляющуюся мне замечательной и способной найти здесь, у нас, широкую читательскую аудиторию. Я сказал сегодня об этом в издательстве «Плон» и собираюсь попросить моего друга госпожу Жюльен Кэн передать господину Бурделю сделанный ею перевод главы о любви из этой книги[9].

Книга Бердяева о Достоевском была, в конце концов, издана не в издательстве «Плон», а в издательстве «Сен-Мишель» (1929) и стала широко известной во Франции. Вышло ее пять переизданий. А в 1946 г. появился ее новый перевод.

Можно сказать, что Мережковский и Бердяев в первую очередь влияли на понимание французским читателем мировоззрения Достоевского[10]. Ведь работа Иванова, опубликованная по-немецки, была известна во Франции только небольшому кругу интеллектуалов. Помимо Марселя, в него входили Маритен, Дю Бос, Франсуа Мориак и некоторые другие деятели культуры, составлявшие своего рода «группу поддержки» Бердяева и Иванова во Франции.

> Вяч. Иванов сказал два слова о романе Достоевского: *ты еси*. А Бахтин подхватил это слово и развернул в свою известную нам картину. Слово это есть молитвенный текст и это идея о Боге и о человеке вместе[11].

Подставьте на место упомянутого здесь С.Г. Бочаровым М.М Бахтина Марселя и вы получите сжато выраженную смысловую суть этого двойного чтения Достоевского.

В эссе Марселя мы обнаруживаем четырехчастную структуру: его автор анализирует интерсубъективную *персонологию* Достоевского, его радикальную *христологию*, *демонологию* и *агиологию*. Все эти темы тесно взаимосвязаны. Каждый из резонирующих здесь друг с другом мыслителей в своем творчестве представляет их в собственном ключе, но в духе их явного консонанса. В результате послание великого писателя, проходя сквозь призму его восприятия русским мыслителем

Серебряного века, вносит свой ощутимый вклад в движение европейской мысли.

Рассмотрим теперь это событие двойного каскада чтений более пристально как явление культурного кроссинга и диалога, представшего для нас под теоретическим именем «резонанса». Тройной резонанс (Достоевский – Вяч. Иванов – Марсель) оказывается интерференционной волной в пространстве-времени культуры, передающей стартовой импульс и трансформирующий его одновременно. Вот как Марсель характеризует чтение Достоевского русским поэтом-символистом. Нужно вникнуть, – говорит французский философ,

> в те чудесные пассажи (mirabili parafrasi), посвященные великим творениям Достоевского – его «Бесам», «Идиоту», «Преступлению и наказанию», «Братьям Карамазовым». Такие комментарии выступают *настоящими творческими свершениями, развиваемыми однако по той же самой направляющей оси* (sullo stesso asse), так сказать, вдоль линии повествования этих неисчерпаемых творений[12].

Вот мы и зафиксировали эффект настоящего резонанса – мысль читателя (здесь – Вяч. Иванова) движется по уже созданной Достоевским идейно-художественной оси, но движется творчески, раскрывая за событием творчества Достоевского его внутреннее структурированное единство. При этом он не претендует на разгадку творческой личности писателя (он для него – «неразгаданный сам, а нас разгадавший»). Работа читателя-комментатора в лице Иванова с творениями Достоевского – это оригинальное творчество, а не позитивистское, пассивное и «объективное», их «отражение». В самом начале своего эссе французский философ подчеркивает, что русский поэт не встраивает свой анализ в русло современного литературоведения как научной дисциплины. Он не задается целью психологически, через данные биографии, или психоаналитически или другими, принятыми в науке, средствами истолковать творчество русского писателя. Нет, он движется по линии внутреннего с ним резонанса – схождения в основных импульсах, в самих стимулах созидания и мышления[13]. Достоевский со всем его наследием для Иванова – не дисциплинарный научный «объект», для описания и познания которого

существуют наукой апробированные методы и приемы. Нет, для него мир Достоевского – это окно в его собственный внутренний мир и в высшую метафизическую реальность. Он сам может раскрыть себя себе самому (и своим читателям) лишь в таком резонансом простимулированном, синергийно обеспеченном творчестве. Можно сказать поэтому, что *резонанс как способ жизни культуры – это ведущее к сотворчеству событие узнавания себя в другом, пробуждающее такое самопознание, которое оказывается значимым для всех*.

Христоцентрический реализм Достоевского выступает глубокой духовной осью и для Иванова. Но в то время как автор «Бесов» и «Братьев Карамазовых» в романах-трагедиях создает художественные системы образов, русский поэт и мыслитель на этой же самой оси воздвигает свою метафизическую эссеистику. Неслучайно Марсель, читая книгу Иванова, останавливает внимание на мифологической и мифопоэтической проекции творчества Достоевского. Ведь Иванов – не только теоретик мифологии, но и практикующий мифотворец. Здесь он напрямую и глубоким образом сходится с автором «Бесов», мифологическая ткань которых очевидным образом задана уже самим названием этого романа. Поэтому в данном отношении резонанс Иванова с Достоевским был максимально глубоким. И Марсель уловил в этой части триптиха Иванова (трагедия – миф – мистика) наибольшую его творческую оригинальность. Мифологический подтекст романов Достоевского в интерпретации его русским символистом составил центр марселевского анализа ивановского толкования творчества русского писателя.

Позволю себе небольшое отступление, своего рода лирический «зигзаг». Сегодня мы живем в мире так, как если бы Бог был Президентом Академии наук, а мы – его сотрудниками, озабоченными только одним – как бы нам отчитаться перед высоким Начальством печатными листами своих научных работ. Мы боимся, что этих листов будет мало – и гоним своего научного коня почем зря, выпуская книгу за книгой, статью за статьей. Но наши мысли тонут, не успев родиться, в бесконечных наукообразных словесах. Мы забыли не только «бытие» (М. Хайдеггер) и «душу» (В. Розанов) – мы забыли о художественном и лично-опытном начале самой мысли как

таковой. Ведь только кратко и ясно выраженная, самородно выношенная мысль сильна и, мыслью действительно являясь, способна действовать в мире, изменяя его к лучшему. Научные же диссертации в большинстве своем ни на что другое, кроме удостоверения в нашей научной состоятельности и праве на зарплату, претендовать не могут. Зачем я об этом вдруг заговорил? Да потому, что мы пишем без вспышек *резонанса* в нашей душе! Мы откликаемся на мир и на то, что или, скорее, кто стоит «за его спиной», не в сердечном резонансе, не на волне вдохновения или даже только увлечения, а просто тянем научную «обязаловку» для призрачного самоутверждения.

Поясню понятие резонанса, как я его понимаю. Творчество – любое – немыслимо без «зацеплений». «Шестеренки» нашего ума (души, всей личности) способны «сцепляться» с «шестеренками» другой личности, вызывая небывалые в ней движения. Мы об этом интуитивно знаем и полусознательно ищем таких «зацеплений», полученный импульс от которых был бы продуктивен. Не все «зацепления» стимулируют творчество, но те, что ему действительно способствуют, мы называем «резонансами». Вот их самая грубая механическая модель. Для ее уточнения обратимся к метафоре волны.

Волны стимулирующих узнаваний восходят в своем пределе к Божественному первоисточнику. Мы же в нашем культурном сознании стоим перед ограниченной представленностью таких волн. Прежде всего я имею в виду ограниченный по персоналиям характер этих волн в воспринимающем их сознании, которое их улавливает и на них откликается. Стержнем узнавания является отношение личности к Целому – религиозная вера (или неверие как крайний случай такого отношения). Но и внутри самой веры важна ее тональность. Павел Евдокимов верно, на наш взгляд, заметил, что Достоевского привлекало «христианство необъятное, наполненное надеждой и благодатью, внутренне открытое веянью Святого духа»[14]. Такой же тип христианства привлекал и Иванова и Марселя. В марселевском метафизическом словаре именно слова «надежда» и «благодать» выступают предельными и ключевыми понятиями философской мысли. Кстати, мир Достоевского, пронизанный внутренним метафизическим драматизмом, был особенно близок французскому философу как человеку, наделенному даром драматурга. В

недостатке чувствительности к драматическому измерению человеческого существования он упрекал самого, быть может, значимого для него французского мыслителя – Бергсона. В этой критике автора «Творческой эволюции» уже звучит предвосхищение ноты резонанса Марселя с Достоевском: ведь о нем меньше, чем о ком-то другом, можно сказать как о писателе, которому этого чувства недостает.

Нет лучшего материала для феноменологического исследования резонанса между творческими личностями, чем их переписка и мемуары. Даже беглый просмотр переписки Марселя, Бердяева, Иванова, Дю Боса позволяет нам очертить явление резонанса, рассматривая его как своего рода *базовую структуру творимой культуры* (cultura culturans). Смысловое поле этого явления мы очерчиваем, фиксируя кластер его понятий-спутников, таких, как *диалог, встреча, духовная связь, внутреннее событие, перекличка, созвучие*. 11 июля 1930 г. Дю Бос пишет русскому поэту:

> Чтение «Переписки» в эти последние месяцы составило внутреннее событие, наиболее памятное и богатое резонансами; пожалуй, точнее будет употребить здесь термин созвучия (consonances)[15].

Достоевский пробудил русскую религиозную мысль XX века. Мы имеем в виду прежде всего В.В. Розанова, Н.А. Бердяева, а также Иванова, называвшего себя «верным учеником» великого писателя (хотя и добавлявшего при этом, что не все положения его Символа веры он принимает). И это, действительно, так. Читая его книгу о Достоевском, поражаешься не только тем, насколько точно и глубоко в ней выражено миросозерцание писателя, но еще и тем, насколько оно органически претворено им в собственную мысль о Боге, человеке, культуре. Медленно двигаясь по этим словно вытесанным на камне письменам, начертанным уже, можно сказать, старым человеком (Иванову 67 лет, когда он правит свой текст о Достоевском, обрабатывая его, добавляя новые слова в написанное им в зрелые годы), мы видим, что вот здесь реконструкция мысли Достоевского, а рядом уже его собственная мысль. Так, например, концепция культуры как Люциферова предприятия – это он сам (хотя Достоевский фактически ее предвосхищает, не формулируя

при этом теоретически). Достоевского в творчестве вел его уникальный опыт, в котором сквозь люциферические усилия самоутверждающейся самости проглядывали не только подполья и болотные топи Аримана, но и звездный свет Божественного присутствия. Его музу направляли духовные видения («непостижные уму»), художественный гений. Ученым-мифологом и философом-метафизиком он не был («шваховат я в философии», – говаривал он, – но тут же добавлял, «но не в любви к ней» (29–1, 125)). А в личности Иванова мы встречаемся уже не только с художником слова, но еще и с ученым (выдающийся ученик Моммзена). И это вносит компоненту творческого вклада в принимаемое им с таким священным трепетом наследие русского романиста.

Однажды, ранней осенью 1899 г., Иванов должен был встретиться с Вл. Соловьевым. Но случилось так, что он не на той станции сошел – рассеянность ученого и поэта – и на встречу опоздал. В физическом плане бытия свидание это не состоялось. Но духовная встреча-диалог как раз состоялась (об этом типе диалога нам уже приходилось говорить)[16]. Подобного рода диалог ведет Иванов и с Достоевским. Физического разговора с ним у него быть не могло. Но зато какой великолепный метафизический разговор развертывается на страницах его книги о нем!

Резонанс в упрощающем его представлении – это сходство. Какое сходство, какой общий знаменатель между Достоевским и Марселем прежде всего бросается в глаза? Драма человеческого удела в самом бытии человека, которое им скорее взыскуется, чем выступает как нечто уже присущее ему от природного рождения. Вот как об этой общности говорит Мари-Мадлен Дави:

> Персонажи Марселя, как и Достоевского, испытывают ностальгию по совершенству и святости. Эта ностальгия обусловлена близостью русской мысли миру веры. Лишь благодаря наличию религиозной веры становится возможным проследить сближения между персонажами Марселя и героями Достоевского[17].

Если русская мысль действительно близка миру религиозной веры, то о современной западной мысли, к традиции которой

принадлежит Марсель, сказать так мы не можем. Откуда же тогда сходство? А оно оттого, как и говорит мадемуазель Дави, что оба мыслителя были христиански верующими людьми. Но этого мало. Марсель был не просто рядовым католическим интеллектуалом. Нет, он еще был поразительно близок к русскому – к православному, точнее сказать, – типу веры и духовной культуры.

> Его мысль, более близка греческим отцам Церкви, чем латинским, и его христианство не является христианством страдания. Можно было бы подумать, что он в большей степени является православным, чем католиком, но это не так, так как мы знаем, что настоящий католицизм никогда не порывал своей связи с Христом побеждающим, Христом Пасхи, которую готовит Крестная мука[18], –

справедливо замечает хорошо знавшая французского философа Мари-Мадлен Дави. Драматургический дар и открытость к миру православной культурной традиции, безусловно, создают основу для возможного резонанса между русским писателем и французским философом. К этому надо добавить, что их духовной встрече способствовали такие благодатные для этого посредники, как, с русской стороны, Вл. Соловьев и Иванов, а также мыслители, оказавшиеся в эмиграции (Н.А. Бердяев, Лев Шестов, Г. Флоровский), так и, с французской стороны, некоторые друзья Марселя, как, например, Шарль Дю Бос, с которым они вместе ездили в Павию к Иванову. Русского языка Марсель не знал, о чем жалел. Поэтому доступ к русской литературе и философии для него был открыт прежде всего через посредство русской музыкальной культуры, которую он хорошо знал (общение с Борисом Шлецером, его рассказы о Стравинском, а главное – увлечение музыкой М.П. Мусоргского). Косвенно, но совершенно прозрачно, о значении встречи с творчеством Достоевского Марсель свидетельствует в последние годы своей жизни:

> Не знающий русского языка и вообще каких-то славянских языков, я чувствую себя все более и более увлекаемым этим миром Востока, открывшимся мне вот уже полвека назад в творчестве великих романистов и еще более непосредственно в творчестве Мусоргского.[19]

Мусоргский здесь выделен и поставлен на первое место в качестве проводников Марселя, вводящих его в русскую культуру. Это нас не должно удивлять во французском философе, всегда подчеркивавшим первостепенную для него значимость мира музыки, который для него был своим.

1920-е годы – время увлечения Марселя творчеством Достоевского. В эти годы он несколько отходит от активности профессионального философа, становясь литературным и театральным критиком, сотрудничая с различными журналами и издательствами. На сцене ставятся его пьесы. Это период дружбы с Дю Босом, знакомства с Бердяевым, ставшего почти дружбой. Кстати, в конце 1920-х годов, как мы сказали, он с увлечением читает книгу Бердяева о Достоевском. В марте 1929 г. он принимает крещение, присоединяясь к католической Церкви вслед за Шарлем Дю Босом и по призыву Франсуа Мориака. Вот та атмосфера, в которой французский философ с увлечением прочитывает сначала «Переписку их двух углов», а потом и немецкую книгу Иванова о Достоевском. На «Переписку», как мы уже говорили, он откликается сначала рецензией в журнале, а затем предисловием к ее книжному изданию. И характерно, что из двух позиций собеседующих в «Переписке» мыслителей ему оказывается более близкой позиция как раз Иванова, а не его оппонента. С годами этот выбор в нем только еще больше укрепляется, свидетельством чему служит его поздняя книга «Упадок мудрости», в которой он снова возвращается к спору, представленному в «Переписке», и разъясняет свою позицию, близкую к концепции Иванова, о значимости для судеб человека в современном мире «духовного наследия» (héritage spirituel)[20].

Марсель обращается к Достоевскому и в поздний период. Так, например, в выступлении на Философском конгрессе в 1968 г. он вспоминает Достоевского, чья идея о всечеловеческом братстве была ему в высшей степени близка:

> Воле к унижению человека следует противопоставить не абстрактный эгалитаризм, как это видели русские, прежде всего, Достоевский. Ведь подобный эгалитаризм основан на мстительных чувствах и способен повсюду порождать насилие. Воле к унижению человека нужно противопоставить конкретный опыт братства, который

> в противовес тому, к чему приводят абстрактные стереотипы, развертывается в совершенно ином измерении. Равенство эгоцентрично: я претендую на то, чтобы быть равным другому. Братство же, напротив, гетероцентрично: я приветствую тебя как моего брата, но при этом не только признаю тебя как отличного от меня, но и могу радоваться твоему превосходству <…> эгалитарный дух тем самым больше не властен надо мной[21].

Скрещение трех лиц в единой волне высвобождающе связывающего их резонанса я хочу пояснить на сюжете онтологически подкрепляющего человека общения с близким ему умершим человеком. Культ умерших делает их, по праву, *живыми умершими*. Таков незабвенный Илюша, соединивший сердца своих юных друзей в настоящее духовное единение. «Общение с ушедшими, – говорит Иванов, – существенно обусловливает мистическую жизнь христианской общины». Но как же весь этот духовный опыт, столь пронзительно воссозданный русским писателем в финале его гениального творения, близок всем трем участникам диалога! Достоевский метафизически глубоко пережил не только смерть брата, но и самого себя в своем сознании приговоренного к высшей мере. Иванов мистически бездонно прочувствовал уход в вечную память Лидии Зиновьевой-Аннибал, его супруги. Для Марселя ранний уход из земной жизни матери отозвался в его детской душе стремлением к «касаниям мирам иным». Иванов точно определяет содержание энергии этого резонанса – во всех трех случаях мы имеем дело с «направительным участием великих отошедших в жизни живущего»[22]. Резонанс обеспечивается подобием в базовой структуре духовного опыта вступающих в него личностей. Узнавание, неотделимое от резонанса и диалога, происходит на духовной глубине-высоте. Здесь мы, если и не в сердцевине самой святости, то уж точно в преддверии святыни, каковую *живые умершие* воплощают совершенно конкретным образом. Вся эта тема духовного единения вокруг *живого умершего* у Иванова претворяется в религиозную философию соборности, точнее, в его мистическую экклезиологию культуры. У французского же философа она получает свое обоснование в отсылающем к богословию символическом концепте мистического Тела (le Corps mystique)[23] и в тезисе о

святости как «введении в онтологию». Духовно-художественное прозрение Достоевского, таким образом, оказывается творчески заряженным посланием, волной резонанса живущим во времени культуры на грани ее христианского оцерковления изнутри ее самой. Только по-братски затронутые души творчески откликаются на услышанный ими зов. Это и происходит в событиях резонанса.

В Достоевском как тайновидце духа, предельно глубоко проникшем в его «подполья», но потому и зорче других увидевшем самые яркие звезды, не смолкая, звучал шиллеровский призыв *sursum corda*[24]. Тональность этого призыва, словесно обозначаемая Марселем как просто *sursum*[25], пронизывает и его личность и творчество. Мы, таким образом, констатируем таинственное схождение духовных глубин русского писателя и французского философа. При этом важно, что стремление ввысь, эта «шиллеровщина» Достоевского, в молодости приведшая его к фурьеризму и на эшафот, изначально была способна к просветлению своего люциферического ядра христианским светом. Пережитое им на эшафоте и затем на каторге довершило эту метаморфозу так, что в период написания его финального шедевра шиллеровская пассионарность превратилась в проект миссии инока-в-миру, представленного фигурой Алеши Карамазова. Создавая этот образ, Достоевский ставил задачу внутренней христианизации люциферически ориентированной секуляризованной культуры (Алеша должен идти в университет, оплот всей этой культуры). «Незримые лучи тайно действующей Фиваиды», как говорит Иванов, должны просветлить Люцифером пронизанную культуру. И это возможно в той мере, в какой основные культурные формы («формы творчества и познания», как их обозначает Иванов) способны вместить в себя «начало Христово». Творчество Марселя по сути дела выполняет ту же самую миссию, ту же, если говорить скромно-технологически, функцию. Недаром французский философ заканчивает свое эссе обращением именно к фигуре Алеши и к тому воплощению христианской соборности, которую Достоевский представил в кружке молодых друзей Илюши.

И последнее. Соборное единение, по мысли Достоевского, – это гармонический братский строй бытия. По «признаку своего внутреннего строя эта соборность может быть опреде-

лена, – уточняет Иванов, – как *агиократия*»[26]. От агиократии он переходит к свободной теократии, и здесь завершая свою книгу, естественным образом обращается от фигуры романиста к его молодому другу, «великому Владимиру Соловьеву», с которым писатель вместе паломничал, ездил к старцам и «изучал идеалы русской мистики и аскезы». Финал его книги не мог не войти глубоко в душу французского философа. Мы об этом знаем не просто потому, что в эссе, ей посвященном, он немалое место уделил последним страницам гениального романа. Мы знаем об этом и благодаря одному поразившему меня факту. У Габриэля Марселя был близкий друг, можно сказать, настоящий его «конфидент» и даже «духовник», о. Гастон Фессар, с которым он вел доверительную переписку в течение многих лет. В самые мрачные годы оккупации, когда Европа уже теряла надежду на освобождение, зимой 1943 г. по лондонскому радио она услышала о невероятной победе Красной армии под Сталинградом. Марсель, сообщая эту светлую новость своему другу, шифрует ее именем *Соловьева*[27]. Паролем надежды звучит имя русского мыслителя в послании французского философа[28]. Да, письма в годы оккупации перлюстрировались. Но каков же шифр, замещающий имя России и той незабвенной победы, что переломила ход Великой войны! Символы никогда не бывают случайными. И то, что знаком грядущего освобождения стало для западных европейцев имя русского религиозного философа, друга Достоевского и учителя Вяч. Иванова, само по себе символично. Этот факт говорит нам о том, что святая Русь с ее великими духовными достижениями и проектами жива и ведет люциферическую секулярную культуру, в том числе западную, к просвещающему и искупляющему ее Христову свету.

Примечания

[1] *Шишкин А.* Французская культура и Вячеслав Иванов. Издание Ассоциации «Русский Институт в Париже». Париж, 2006. См. особенно С. 10–13; *Визгин В.П.* Философия Габриэля Марселя: Темы и вариации. СПб., 2008. С. 499–508, 510–522, 626–639. Хотя история этого сюжета в основном представляется известной, но все же ни коим образом она не исчерпана. Многие документы разбросаны по архивам и ждут своих исследователей. Кроме

того, недостает и обобщающих исторических работ по этой теме (мы имеем в виду тему диалога и резонанса, а шире – взаимодействия западной философии и русской). Предубеждений и голословных утверждений здесь более чем достаточно.

[2] *Шишкин А.* Указ. соч. С. 11.

[3] Цит. по: *Шишкин А.* Указ. соч. С. 12.

[4] Это итальянское слово означает «схождение», «встречу». Название журнала в контексте нашего сюжета приобретает символическое звучание.

[5] *Шишкин А.* Указ. соч. С. 12.

[6] Русско-итальянский архив III, Salerno, 2001. P. 508. Цит. по : *Шишкин А.* Указ. соч. С. 19.

[7] РГАЛИ. Ф. 1496. Ед. хр. 337.

[8] *Marcel G.* L'interpretazione dell'opera di Dostoievski secondo Venceslao Ivanov // Il Convegno. Rivista di letteratura e di arti, N8–12, 25 Dicembre 1933 – 25 Gennaio 1934. Anno XIV–XV. P. 277.

[9] Перевод наш. Письма Марселю Бердяеву, оригиналы которых хранятся в РГАЛИ, полностью, но без комментариев и выверенной датировки, опубликованы по-французски с нашим предисловием (Bulletin de l'association «Présence de Gabriel Marcel». 2007. N 17. P. 45–65). Здесь же опубликованы и два письма Бердяева Марселю, обнаруженные нами в парижских архивах. Вместе с 6 из 25 писем Марселя Бердяеву они изданы в нашем переводе в приложении к книге о философии Г. Марселя (*Визгин В.П.* Философия Габриэля Марселя. С. 688–695). Полный перевод с комментариями и выверенной датировкой готовится к изданию в книге: *Марсель Г.* О смелости в метафизике. СПб., 2012 (в печати).

[10] Эта книга, хотя и она, и ее автор резко расходятся с написанным русским поэтом-символистом о великом писателе и с ним самим, тем не менее, во многом созвучна книге Вяч. Иванова о Достоевском. Два момента, по крайней мере, на это ясно указывают. Во-первых, как и Иванов, Бердяев исследует «пневматологию» русского писателя, а во-вторых, подобно ему считает романы великого писателя «трагедиями, но трагедиями особого рода» (*Бердяев Н. А.* Миросозерцание Достоевского. М., 2001. С. 13).

[11] *Бочаров С. Г.* Сюжеты русской литературы. М., 2007. С. 626.

[12] *Marcel G.* L'interpretazione della opera di Dostoievski. P. 277–278. Курсив мой. – *В.В.*

[13] Духовная встреча и стимулируемое ею творчество ускользают от детерминации законами общества и природы. В событиях резонанса перед нами жизнь свободы, преодолевающей своеволие в становящейся соборности, называемой Марселем «братством».

[14] Цит. по: *Сальвестрони С.* Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. СПб., 2001. С. 100.

[15] Русско-итальянский архив III. Salerno, 2001. P. 502. Цит. по: *Шишкин А.* Ук. соч. С.11.

[16] *Визгин В. П.* Философия Габриэля Марселя. С. 636–637.

[17] *Davy M.-M.* Un philosophe itinérant: Gabriel Marcel. Paris, 1959. P. 91.

[18] Ibid. P. 54.

[19] *Marcel G.* En chemin – en quel éveil? P., 1971. P. 254.

[20] *Marcel G.* Le déclin de la sagesse. P., 1954. P. 64.

[21] *Марсель Г.* Философское завещание // Марсель Г. Присутствие и бессмертие. Избранные работы. М., 2007. С. 307. Мы слегка изменили наш перевод, опубликованный в указанном издании.

[22] *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Т. IV. Bruxelles, 1987. С. 584.

[23] «Для меня это понятие, – говорит Марсель, – неким образом является предельным понятием, и я не думаю, что оно может быть превзойдено» (Entretiens autour de Gabriel Marcel. Neuchâtel, 1976. P. 180). Это было сказано в дискуссии после доклада Рене Пуарье «Проблема бессмертия и мысль Габриэля Марселя». В философской дискуссии это понятие было введено Марселем при его попытке обозначить «структуру иного мира», того мира, к которому человек может «приближаться» в поиске Божественного Света и который по сути дела представляет собой «град Божий» (по слову Августина).

[24] «Выше сердца!» (*Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 4. С. 407). На этот призыв Вяч. Иванов обращает внимание в своей статье из сборника «Борозды и межи (1916), которая, за исключением отдельных фраз, не вошла в его немецкую книгу о Достоевском. Поэтому Марсель не мог знать этих слов Иванова, сказанных им о русском писателе.

[25] Ввысь, вверх (лат.). Здесь – «стремление ввысь».

[26] *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 4. С. 587–588.

[27] Gabriel Marcel – Gaston Fessard. Correspondance (1934–1971) / Présentée et annotée par Henri de Lubac, Marie Rugier et Michel Sales. Introduction par X. Tillette. P., 1985. P. 298. «Новости от Соловьева (les nouvelles de Solovief), – пишет Габриэль Марсель своему другу, – чрезвычайно хорошие, но дату выздоровления еще нельзя предвидеть». Комментаторы разъясняют: «Это выражение, по-видимому, означает новости о войне в России». Но они ничего не говорят, кто же это шифрующий имя России Соловьев. Учитывая богословско-философский характер этой переписки и отдавая себе отчет в значимости для ее авторов фигуры русского религиозного мыслителя, нетрудно догадаться, какого же именно Соловьева Марсель имеет в виду.

[28] «Перекличка» Марселя с Вл. Соловьевым ждет своего исследователя. Отметим только один момент их схождения. «По Соловьеву, – пишет его верный ученик, – индивидуальный страх смерти есть малодушие и безумие, но непримиренность с фактом смерти отцов и любимых ближних и грядущих в мир потомков наших есть благородный и нравственно обязательный стимул всего нашего жизненного делания» (*Иванов Вяч.* Религиозное дело Владимира Соловьева // Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 343). Под этими словами подписался бы с полным на то основанием и Габриэль Марсель.

УГО ПЕРСИ

(Италия, Бергамский университет)

Русская пресса о «Братьях Карамазовых» МХАТа: М. Волошин и другие

Намерение составителей сборника «Вехи» состояло преимущественно в определении, какова ситуация, каково значение и каков уровень самоидентификации русской интеллигенции перед проблемами, порожденными современной социальной и политической напряженностью. Как известно, успех книги был огромным и подтверждался неслыханным откликом критики. В шуме этого отклика поражает настойчивость, с которой рецензенты «Вех» и критики разных идеологических лагерей возвращались к утверждению, высказанному Петром Струве, что «великие писатели Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Чехов не носят интеллигентского лика». Конечно, цель Струве не ограничивалась тем, чтобы интеллигенты дали себе отчет о том, кто с ними и кто против них, она состояла в другом, а именно: болели ли великие писатели болезнью, поражающей русскую интеллигенцию, то есть максимализмом? И они ли являлись, как и она, пленниками парализующей альтернативы – «или всё, или ничего»? Отождествляли ли они себя с интеллигенцией, которая «отрицает мир во имя мира – и тем самым не служит ни миру, ни Богу»?

Указав, что «в 60-х годах, с их развитием журналистики и публицистики, “интеллигенция” явственно отделяется от образованного класса, как нечто духовно особое», Струве констатирует начало ее социального отщепенства, характеризующегося противогосударственностью и безрелигиозностью. Фиксируя ее оторванность от общества, он тем самым намечает ее экзистенциальную драму – драму, с течением времени приобретающую черты трагедии.

Россия, как и Европа, во второй половине XIX в. страдала синдромом конца эры, или, используя название знаменитой мемуарной книги Стефана Цвейга, конца «вчерашнего мира», закончившегося роковым 1914 г. Каждая по-своему, разумеется. Однако потеря того, что Цвейг называет «Sekurität», то

есть экономической защищенности и моральной надежности, была общей бедой, сближающей и Россию и Европу. В последней она выразилась криком немецких экспрессионистов, а в первой – знаменитым «у-у-у-у-у-у-у-у», прозвучавшим в «Петербурге» Андрея Белого. И крик, и вой – не что иное, как звуковое выражение трагичности того времени. Однако еще раньше, в 1905 г. в Петербурге Максимилиан Волошин написал стихотворение «Предвестия», являющееся произведением, продиктованным одновременно и злободневной исторической ситуацией, и поразительной пророческой проницательностью автора:

Сознанье строгое есть в жестах Немезиды:
Умей читать условные черты:
Пред тем, как сбылись Мартовские Иды,
Гудели в храмах медные щиты ...[1]

Спустя двенадцать лет, уже постоянно живя в Коктебеле, Волошин напишет стихотворение «Петроград», которое заканчивается трагическими безнадежными стихами:

Народ безумием объятый
О камни бьется головой
И узы рвет, как бесноватый ...
Да не смутится сей игрой
Строитель внутреннего Града –
Те бесы шумны и быстры:
Они вошли в свиное стадо
И в бездну ринутся с горы.

Вся эпоха – с шестидесятых годов XIX в. до начала двадцатых годов XX в. – была пропитана чувством трагичности, и в нее как-то естественно вписывается целый ряд литературоведческих и философских размышлений о трагичности, нравственной и театральной, творчества Достоевского. Из всего множества выделяются, например, две вершины: «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» Андрея Белого и «Достоевский и роман-трагедия» Вяч. Иванова. Парадоксальным образом, однако, трагичности времени не соответствует на русской сцене значительное присутствие трагедии как театрального жанра. Возможно, осознав эту нехватку, К. Станиславский,

присутствующий в издательстве «Шиповник» на вечере, посвященном чтению стихотворений Волошина, объявил, что Художественный театр собирается обратиться к творчеству Достоевского: «Без Достоевского нельзя».

В самом деле, в середине октября 1910 г. был поставлен спектакль «Братья Карамазовы». Этот факт доказывает, что самые выдающие представители и деятели русского театра, такие, как В. Немирович-Данченко и К. Станиславский, ощущали необходимость укрепить чахнувшее дерево русского трагического театра и в то же время обратиться к творчеству великого романиста. Решение, хотя и неизбежное, сочетать с театром повествовательное произведение, к тому же роман такого кумира, как Достоевский, не мог не оказаться взрывчатой смесью. Сформировались два лагеря театральной критики: как всегда, были голоса «за» и голоса «против». Голоса «за» принадлежали передовой критике, хотя они и составляли меньшую часть. Среди них был и голос М. Волошина, который выразил свое положительное мнение четырьмя статьями

Особенно интересны, на мой взгляд, статья «"Братья Карамазовы" в постановке Московского художественного театра», опубликованная в журнале «Ежегодник императорских театров» в 1910 г. и статья «Русская трагедия возникнет из Достоевского», опубликованная в газете «Русская молва» в 1913 г. Во второй автор утверждает, что «в то время как русский театр развивался в плоскости быта, пейзажа и идиллии, русский роман в XIX в. стал сосредоточием всех трагических переживаний славянской души»[2], как будто перекликаясь с вопросом, в свое время поставленным Андреем Белым в начале «Трагедии творчества. Достоевский и Толстой»: «Трагедия творчества, или трагедия русского творчества?»[3], выделяя проблематику о специфичности русской культуры и, следовательно, как русского творчества, так и его трагичности.

Все вышеуказанные аспекты, связанные с понятием «трагедия», способствовали тому, что роман «Братья Карамазовы» был выбран для возрождения русской трагедии на театральной сцене, однако их нельзя считать главной темой бурных споров, начатых после первого представления пьесы. Действительно, споры касались скорее технических, чем философских вопросов. Оказалось, что Достоевский не только на бумаге, но и на

сцене является причиной скандала, автором беспокойным и не успокаивающим, своего рода культурной лакмусовой бумажкой, явно раскрывающей, кто к какому лагерю принадлежит. Речь здесь не идет только о социополитических лагерях, но и о культурно-интеллектуальных тенденциях, о складе ума. Недаром против театрализации романов Достоевского выступал Д. Мережковский, утверждавший, что автор «Братьев Карамазовых» «по существу невозможен на сцене». Сразу было понятно, что тот, кто был за эксперимент Московского художественного театра, смотрел в будущее русского театра; кто же был против, тот смотрел только на напечатанный текст романа, а не видел его огромный мифотворческий потенциал. Кто смотрел на императив романной структуры и кто смотрел через нее, чтобы придать черты трагедийности как семейной трагедии Карамазовых, так и трагедии творчества Достоевского вообще.

Нет сомнений, что позиция Волошина по этому вопросу соответствовала размышлениям передового лагеря критиков спектакля, инсценированного МХАТом. О своих взглядах Волошин однозначно дал знать уже в статье, опубликованной в 1910 г. в газете «Утро России» под красноречивым названием «Имел ли Художественный театр право инсценировать “Братьев Карамазовых”? – Имел». В этой статье автор выражает поразительный экстремизм по сравнению с позицией множества критиков; в самом деле, если последние раскритиковали в пух и прах эксперимент Немировича-Данченко, колеблясь в оценках между неуместностью и кощунством, то Волошин не только одобрил работу МХАТа, но и написал: «[В] дальнейшем развитии русской трагедии мне представляется несравненно более свободное и творческое обращение с текстом. Ценным для нас останется дух, а не формы»[4]. Волошин сразу задел больное место. Если остановиться перед романами Достоевского в благоговейном созерцании, то русский театр лишится необходимого ему питания – т.е. мифа, а миф находится именно у Достоевского: «Ясно чувствуется, что Карамазовы – наши Атриды»[5].

В следующей статье того же 1910 г., «“Братья Карамазовы” в постановке Московского художественного театра», Волошин возвращается к вопросу о необходимости переступать

границы жанра, но в то же время констатирует: «Для этого нужен чудотворец, равный по своей силе творцу: драматург, который не переделал, но пересоздал “Братьев Карамазовых” и досказал недосказанное. Такого драматурга нет в России»[6]. Вся трагедийная сила поэтому пока остается у Достоевского, потому что «“Братья Карамазовы” есть трагедия, облеченная в форму романа»[7]. Длинная статья включает тщательный анализ спектакля, его структуры и оценку исполнения разных актеров. Однако, несмотря на важность такого подхода, дающего нам довольно точное представление о самом спектакле, самое ценное, на мой взгляд, – некоторые суждения о творческом процессе Достоевского. Эти суждения удивляют, если на них смотреть в диахронической перспективе, так как они предвещают в какой-то мере рассуждения Вяч. Иванова и наблюдения М. Бахтина. Вяч. Иванов как-то смутно видел сквозь туманы древней мифологии полифоническую структуру мира персонажей Достоевского. Так, он говорит о Достоевском как об авторе, подобном «творцу симфоний» и творящем

> трагедию потенцированную, внутренне осложненную и умноженную в пределах одного действия: как будто мы смотрим на трагедию в лупу и видим в ее молекулярном строении отпечатление и повторение того же трагического принципа, какому подчинен весь организм. Каждая клеточка этой ткани есть уже малая трагедия в себе самой[8].

Несмотря на глубину статьи Вяч. Иванова, более подробного анализа самой постановки от нее нельзя было ждать, хотя после представления пьесы он ее встретил с одобрением. У Волошина аргументация более четка, прозрачна, и место, в котором он говорит о внутренней структуре романа «Братья Карамазовы», хотя и небольшое, имеет значительный удельный вес. Так, он пишет:

> Войдите в мир Достоевского: вся ночная душа России вопит через его уста множеством голосов. Это не художник, – это бесноватый, в котором поселились все бесы русской жизни. Ничего не видно: ни лиц, ни фигур, ни обстановки, ни пейзажа – одни голоса, спорящие, торопливые, несхожие, резко индивидуальные, каждый со

своим тембром, каждый выявляющий сущность своей души до конца[9].

Это рассуждение, вместе с оценкой о временной организации романов Достоевского, Волошин заканчивает выводом о том, что в авторе «Братьев Карамазовых» «русская трагедия уже включена целиком, и нужен только удар творческой молнии, чтобы она возникла для театра»[10].

По мнению Волошина, такой удар, очевидно, нанес Московский художественный театр со спектаклем «Братья Карамазовы». Волошин имел в виду удар положительный, и этого мнения придерживалось значительное количество театральных критиков, хотя, как уже было сказано, далеко не большинство. Чтобы создать хотя бы поверхностную панораму тогдашних дебатов о спектакле «художественников», стоит кратко рассмотреть некоторые статьи, вышедшие после первых представлений «Братьев Карамазовых». Одно из самых значительных выступлений в пользу спектакля принадлежит В. Кранихфельду – статья «Преодоление Достоевского», вышедшая в петербургском журнале «Современный мир»[11].

Кранихфельд, объявив, что Достоевский – «писатель *почти* драматический»[12], сразу вступает в полемику с Д. Мережковским, обвиняя его в непоследовательности и доказывая, что его резкая критика спектакля из-за того, что Достоевский «невозможен на сцене», опровергается его же утверждением в «Толстом и Достоевском» о том, что «произведения Достоевского в сущности вовсе не романы, а трагедии»[13]. Однако «дуэль» с Мережковским не длится долго, потому что автор переходит к другой теме, занимающей бо̀льшую часть статьи, т. е. к преодолению современной литературой «вечных вопросов», составляющих значительную долю произведений Достоевского и казавшихся Кранихфельду «давно уже перемолотыми и отброшенными жизнью»[14]. Результатом современного переосмысления «вечных вопросов», «мистики» и «метафизики» Достоевского, являются, по мнению Кранихфельда, именно «Братья» Художественного театра: «При этом первый же шаг, сделанный москвичами в данном направлении, был и решающим»[15]. Преодоление «мистики» Достоевского Кранихфельд видит в самой необходимости переделки романа

для сцены, в устранении тех моментов, которые невозможно инсценировать: один пример из всех – изображение черта. В самом деле, художественники изобразили черта только как галлюцинацию Ивана, а не так, как «Философову хотелось бы видеть на сцене у москвичей настоящего живого черта <...> с длинным, гладким как у датской собаки, бурым хвостом»[16]. Насмешка над Философовым непосредственно направлена на всю не передовую публику и на «демонолога» Мережковского в частности.

Еще один положительный отзыв спектакль получил в рецензии М. Юрьева «Некоторые сценические итоги постановки "Братьев Карамазовых"», опубликованной в Московском журнале «Рампа и жизнь»[17]. Юрьев освобождает Художественный театр от ответственности решения, как переделать роман для сцены, напомнив, что «на афишах было черным по белому написано "Отрывки из романа"»[18]. Кроме того, автор статьи разделяет с Волошиным и Кранихфельдом мнение о том, что спектакль представляет собой шаг вперед в истории русского театра: «Если допустить даже, что мы отвергнем в конце концов все приемы данной постановки Художественного театра, все-таки дальнейший путь лежит через нее»[19]. После этих предпосылок Юрьев вдается в техническое рассуждение о структуре первого и второго вечеров спектакля, подчеркивая, что нарушение хронологического порядка происшествий в пользу сценического результата вполне допустимое и что все равно для понимания спектакля зритель должен знать роман.

Подчеркивая, что начинание Художественного театра оставляет у зрителя впечатление эксперимента, Юрьев одобряет решения режиссера ввести чтеца перед и между действием, а также лишить спектакль декораций; он называет последний прием «внешней оригинальностью постановки», реализуемой «с максимальным вкусом и тактом»[20]. Юрьев видит в таком приеме лишь «стремление свести к минимуму *внешнее* <...>, чтоб выдвинуть как можно более на первый план *внутреннее*»[21]. Волошин идет дальше: в самом приеме он видит не нечто внешнее, вспомогательное, а что-то внутреннее, структурообразующее, активно способствующее рельефности, конкретизации лиц и их полифонии.

Несмотря на выше сказанное, статья М. Юрьева отличается конкретностью рассуждений и терминологией; автор не только «за», но и удачно и тонко аргументирует свое одобрение спектакля. Противоположный пример представляет собой статья Э. Бескина «Московские письма», опубликованная в тот же день, что и статья М. Юрьева[22].

По мнению Э. Бескина, «Братья Карамазовы» были «постановлены, но не сыграны», потому что «одно – книга, другое – театр»[23]. На фоне этого утверждения автор продолжает свои размышления, приправляя их, к невыгоде МХАТа, иронических намеками на знаменитые восклицания Треплева – «нужны новые формы!»: «Кому уж, как не ему, изобретать новые формы? Специалист»[24]. Однако, несмотря на дешевую иронию, еще красноречивее говорит об этой статье тональность, установленная употреблением туманной, импрессионистической терминологией – например: «И это “нечто” неуловимо. Оно – индивидуальность автора, его гений», или же: «Достоевский давит, душит и не выпускает до последней точки. Почему? Это постигнуть теоретически нельзя. Это тайна гения»[25]. Также красноречиво говорит за себя поучительная дидактичность статьи, поддержанная, например, следующими риторическим фразами в защиту «обиженного театра»:

> Вы, пророки из Камергерского переулка, уберите из него кафедру, уберите чтеца и зажгите старые огни рампы. Но не называйте новыми формами тупик, в котором вы заблудились в гордыне величия и заносчивости. Опомнитесь, вернитесь, или вы обречены[26].

Из всего вышесказанного следует очередное подтверждение незаурядного многогранного таланта Максимилиана Волошина не только как поэта и художника, но и как театрального критика, а также как тонкого аналитика современной культурной жизни. Кроме того, следует подчеркнуть его необычно острые наблюдения творческого мира Достоевского, которые, несмотря на окказиональность их появления, ставят Волошина среди главных толкователей автора «Братьев Карамазовых» в эпоху Серебряного века.

Примечания

1 *Волошин М.* Предвестия // Волошин М. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. I. Р., 1982. С. 221.

2 *Волошин М.* Русская трагедия возникнет из Достоевского // Волошин М. Лики творчества. Л. 1988. С. 363.

3 *Белый А.*. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М., 1911. С. 7.

4 *Волошин М.* Имел ли Художественный театр право инсценировать “Братьев Карамазовых”? – Имел // Утро России. 1910, 22 окт. № 280.

5 *Волошин М.* Русская трагедия возникнет из Достоевского. С. 364.

6 *Волошин М.* “Братья Карамазовы” в постановке Московского художественного театра // Лики творчества. С. 365.

7 Там же.

8 *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Борозды и межи. М. 1916. С. 409–410.

9 *Волошин М.* Русская трагедия возникнет из Достоевского. С. 363.

10 Там же. С. 364.

11 Современный мир. 1911. № 5. С. 322–339.

12 Там же. С. 322.

13 Цитируется по Кранихфельду. С. 323.

14 Там же. С. 334.

15 Там же. С. 337.

16 Там же. С. 329.

17 Рампа и жизнь. 1910, 24 окт. № 43. С. 698–699; Рампа и жизнь. 1910, 31 окт. № 44. С. 715–717.

18 *Юрьев М.* Некоторые сценические итоги постановки “Братьев Карамазовых” // Рампа и жизнь. 1910, 24 окт. № 43. С. 698.

19 Там же.

20 Рампа и жизнь. 1910, 31 окт. № 44. С. 715.

21 Там же.

22 *Бескин Э.* Московские письма // Театр и искусство. 1910, 24 окт. № 48. С. 801–802.

23 Там же. С. 801.

24 Там же.

25 Там же. С. 801.

26 Там же. С. 802.

М.Ю. ЭДЕЛЬШТЕЙН

(Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова)

Неизвестная статья П.П. Перцова о Ф.М. Достоевском

Достоевский не относился к любимым героям литературного критика, философа, искусствоведа, журналиста Петра Петровича Перцова (1868–1947). Точнее сказать, Перцов Достоевским всегда интересовался, но специально о нем почти не писал. Сохранился и выставлялся на аукцион экземпляр книги В.В. Розанова «О понимании», подаренный автором Перцову (инскрипт на титульном листе: «Петру Петровичу Перцову на добрую память. В.В. Розанов. <18>97 год. 30 марта»), с перцовскими пометами именно (и только) на тех страницах (с. 520–523), где речь идет о Достоевском. Обсуждение «достоевских» тем, отсылки к произведениям писателя, прямые цитаты из них занимают значительное место в переписке Перцова с Розановым рубежа веков[1]. Наконец, в предисловии к первому номеру журнала «Новый путь», редактором-издателем которого был Перцов, он постулировал: «Гоголь, Достоевский, Владимир Соловьев – вот наша родословная»[2]. Однако, несмотря на все это, больше написано Перцовым о Тургеневе и Гончарове, не говоря уже о Пушкине, Лермонтове, Льве Толстом, Владимире Соловьеве. Даже в программных статьях критика, таких, как «Убыль героизма» («Новое время». 1908, 7 октября. № 11700. С. 2–3), Достоевский упоминается лишь вскользь.

Достоевскому в той или иной степени посвящены три «нововременские» заметки Перцова 1910-х годов. Из них серьезный разговор о творчестве писателя идет лишь в одной, «Достоевский на сцене» (1910, 6 декабря. № 12478. С. 4), где Перцов, откликаясь на постановку «Братьев Карамазовых» Московским Художественным театром, развивает тезис о нереалистической природе романов Достоевского[3]. В маленьком фельетоне «Храбрость с оглядкой» (1912, 27 июня. № 13035. С. 3. Подпись: Panda) речь идет исключительно о скандале вокруг инсценировки «Бесов» в МХТе, а «Комментатор Достоевского» (1914, 18 октября. № 13866. Иллюстрированное приложение. С. 11–12. Подпись: П.П.) – это рецензия (отрицательная) на книгу Н.Я. Абрамовича «Христос Достоевского».

Цельную концепцию личности и творчества Достоевского Перцов предложил только в итоговой работе «Литературные афоризмы», написанной в конце 1920-х годов. «Литературные афоризмы» построены как совокупность фрагментов, посвященных семи писателям – от Пушкина до Розанова. При этом литература XIX в. описывается автором как последовательность двух триад: Пушкин – Гоголь – Лермонтов и Тургенев – Достоевский – Толстой. Каждый из составляющих эти триады элементов характеризуется через набор признаков, в значительной части общий для всех «персонажей» и, таким образом, позволяющий соотносить их между собой. Среди таких признаков – принадлежность к определенному типу: религиозному, национальному, даже «художественному» («Лев Толстой – живопись масляными красками; Тургенев – акварель; Достоевский – рисунок углем», 215[4]) или «астрономическому» («солнечный мир Пушкина; лунный мир Тургенева; звездный мир Достоевского», 215), отношение к любви, к женщине и т.д. При этом элементы детерминированы своим положением в триаде, что очевидно, например, в следующем фрагменте:

> Как исключительно в Пушкине чувство *жизни* – так в Гоголе чувство *смерти*. Они взаимно уравновешивают друг друга: Гоголь оттого так и сосредоточен на смерти, что только что Пушкин так много взял от жизни. Тут вся несправедливость духовно-морфологического раздела (218).

(Надо отметить, что при всей системности – иногда на грани схематизма – мышления Перцова его тексты зачастую не лишены внутренних противоречий. В случае с «Литературными афоризмами» это усугубляется тем обстоятельством, что работа составлена из разновременных фрагментов.)

Для нашей темы важно, что эти триады противопоставлены одна другой как – условно – «онтологическая» (первая) и «антропоцентрическая» (вторая), маркированные – опять же условно – соответственно положительно и отрицательно. Достоевский оказывается ключевым элементом второй, «отрицательной», триады:

> Исключительный успех Достоевского в Европе (особенно в Германии) обличает его духовное сродство с западноевропейским миром: так же, как там, онтология его насквозь антропологична. Подлинный, беспримесный онтологизм (характеризующий, например, Византию) чужд европейскому духу, – и также чужд Достоевскому. Поэтому надо осторожнее принимать Достоевского как безусловное выражение России и славянства (у Бердяева, напр.). Россия, в своей последней глубине, во всяком случае, ближе к Византии, чем к Западной Европе… (226).

Как видим, Перцов покушается на общие места «серебряновечного» достоевсковедения, оспаривая как «русскость» прозаика («из всех русских писателей Достоевский более всего – *еврей*», *226*), так и его принадлежность православному религиозному типу: Достоевский «слишком замкнут в себе для православного мира» и, «как католик, упивается» (232) покаянием. Кроме того, критик приводит довольно длинный перечень несовершенств Достоевского-романиста: ему не удаются положительные персонажи, он не умеет изображать любовь, подменяя ее сладострастием, его слог «вечно *дребезжит*» (227) и т.д.

В чем же видит Перцов положительное значение Достоевского как прозаика и мыслителя? Художественно самое значительное в писателе, с его точки зрения, – «умение показать все *отрицательные* возможности человека» (226), а также способность внушить читателю апокалиптическое настроение. Эти особенности писательского мировидения мотивированы, по Перцову, биографически: «Достоевский без эпилепсии – уже не Достоевский. Без этой мировой судороги он не знал бы мира таким, каким он его знает» (228).

Впрочем, главную заслугу Достоевского Перцов видит в другом. Достоевский интересует его прежде всего как политический писатель, заключавший в себе весь «*реальный*, исторический путь России» – «от революции <…> через цезаризм (Ставрогин, Иван Карамазов) – к порогу Теократии (монахи, Алеша)» (226–227). Роман «Братья Карамазовы», таким образом, интерпретируется как преодоление цезаристского соблазна и подступ к теократическому идеалу.

Такая трактовка естественна для позднего Перцова, сосредоточенного на религиозно-политической проблематике. «Литературные афоризмы» не могут быть адекватно поняты вне контекста его философии вообще и философии истории в частности. По сути, Перцов предлагает свой вариант «серебряновечной» эсхатологии, предсказывая грядущее установление теократии, которому должно предшествовать практическое завершение славянофильства – объединение всех славян, причем не под покровительством России, а на равноправной основе. С этих позиций он полемизирует с К.Н. Леонтьевым, находя его возражения Достоевскому исключительно «близорукими», так как именно активное, «*не* "оптинское" понимание христианства и есть плюс Зосимы и самого Достоевского» (228).

И здесь ключевыми персонажами перцовской рефлексии оказываются как раз Достоевский и типологически подобный ему – как второй элемент своей триады – Гоголь, который также описывается критиком как «католик» и воплощение «ветхозаветного» типа:

> Гоголь и Достоевский верили в традиционное православие, но совсем не по-традиционному. В них яснее, нежели в ком-либо, сказалась *новая* религиозная стихия. И знаменательно, что оба – украинцы (малороссы), а не великороссы <…> Гоголь ближе всех (и главное, *первый*) подошел к идее Теократии (у него – «царской власти»). Потому что в нем лично соединились все три национальные стихии, образующие теократический элемент Славянства: по происхождению он – малоросс и поляк (Гоголь-*Яновский*), по культуре – русский. Все другие односторонни сравнительно с ним, даже Достоевский (малоросс по отцу и великоросс по матери, но без польского или с отдаленным польским элементом, что дает ослабление типа) (222).

В другом фрагменте Достоевский оказывается ближе Гоголя к художественному воплощению теократического идеала:

> В последние годы Достоевского перед ним отчетливо возникла задача – *создать новый религиозный тип* (то же у Гоголя, но не так очевидно и не с таким обновлением) (228).

Выполнить эту задачу до конца Достоевский, впрочем, не смог, Алеша Карамазов так и не превратился в Алексея Федоровича. Художественная причина этого – в неспособности писателя изобразить героя в развитии, убедительно показать его эволюцию, а идейная – в специфике занимаемой им морфологической ниши, неизбежно ограниченной условиями места и времени (своеобразный перцовский историзм), в исторически обусловленной невозможности окончательно порвать с антропоцентризмом, превращающим его «христианство» в «такое же “яблочко с червоточинкой”, как и всё русское, как вся Россия его дней» (228).

В ближайшей исторической перспективе теократическое усилие Достоевского осталось нереализованным. Его непосредственным продолжателем в перцовской системе оказывается следующий за ним и наследующий ему Лев Толстой – «*гений банальности*» (231), лжеучитель, религия которого – «умственный и моральный мусор» (233), едва ли не воплощение духа Антихриста. «Чтобы задача вполне прояснилась – понадобилось еще полвека» (228), – подытоживает Перцов «достоевский» раздел «Литературных афоризмов», с очевидностью подразумевая собственные теократические проекты 1920–1930-х годов и, таким образом, мысля именно себя подлинным завершителем той линии религиозной политики, которая была задана Гоголем и Достоевским.

———

Существует, однако, большая статья Перцова «По поводу “Идиота” на сцене», написанная в 1900 г. и являющаяся своего рода «претекстом» «достоевского» раздела «Литературных афоризмов». Она предназначалась для «Мира искусства» и даже дошла до стадии корректуры, но в журнале так и не появилась. Причину, по которой этот материал, в конце концов, был отвергнут, мы не знаем. Напрашивающаяся, но недоказуемая версия – с начала 1900 г. в «Мире искусства» началось печатание работы Д.С. Мережковского «Лев Толстой и Достоевский». Растянувшаяся более чем на два года публикация «постороннего» по отношению к первоначальным задачам журнала труда вызвала раздражение части сотрудников[5]. Печатать в этих условиях еще и статью Перцова, также посвященную Достоевскому и, более того, в значительной степени строящуюся на

сопоставлении его с Львом Толстым, редактор литературного отдела «Мира искусства» Д.В. Философов вряд ли мог.

Как явствует из названия статьи Перцова, формальным поводом для ее написания стала постановка в Александринском театре пьесы В.А. Крылова и С. Сутугина (О.Г. Этингера) по роману Достоевского «Идиот»[6]. Однако центральное место в статье занимает не отклик на эту инсценировку, а попытка целостной характеристики пути Достоевского. По сути, это характерное для критики Перцова рубежа веков описание эволюции писателя через выявление основной дихотомии его творчества (ближайший аналог здесь – статья «Вопрос о Пушкине в русской критике» в «Литературном приложении к “Торгово-промышленной газете”» (1899, 26 мая. № 10. С. 7–8)).

Впоследствии, как свидетельствуют авторские пометы на полях корректуры, Перцов пересмотрел свою точку зрения на некоторые аспекты творчества Достоевского, в первую очередь в том, что касается трактовки образа Мышкина. В то же время ряд фрагментов статьи перешел в «Литературные афоризмы»[7] (в корректуре такие места выделены отчеркиваниями – по-видимому, Перцов обращался к тексту статьи об «Идиоте» непосредственно в процессе работы над своим итоговым трудом на литературную тему). Отдельные «эпизоды» использовались Перцовым и в газетных материалах – достаточно сравнить, например, пересказ воспоминаний Н.Н. Страхова о Достоевском в тексте, предназначавшемся для «Мира искусства», и в статье Перцова «Юбилей Чехова» («Новое время». 1910, 17 января. № 12159. С. 4). Тезис о Достоевском-«фантасте» получил развитие в заметке «Достоевский на сцене».

———

Текст печатается по корректурной полосе журнала «Мир искусства», сохранившейся в личном фонде Перцова (РГАЛИ. Ф. 1796. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 40–41). В левом верхнем углу полосы штамп: «Типография Эдуарда Гоппе. С-Петербург. 10 окт. 900». На полях карандашные пометы рукой Перцова: «Не было напечатано»; «Корректура “Мира Искусства”»; «Лучшее I и II – о драме и || [параллель. – *М.Э.*] Достоев<ского> с Л. Толстым. 1909 г.» (вся фраза зачеркнута карандашом); «О Мышкине и проч<ее> *неверно*: он именно анализ, рефлекс, с<ausa> formalis

[последние два слова зачеркнуты карандашом], вне жизни. Понятно, нужен Алеша Карам<азов>, хотя он у Д<остоевского> только в желании». На обороте пометы простым карандашом: «По поводу “Идиота”. 1900; II» и синим карандашом: «По поводу “Идиота” (не было напечатано). 1900; II» (дата вписана простым карандашом). Кроме того, на полях имеется ряд отчеркиваний красным и простым карандашом. Вероятно, правка простым карандашом относится полностью или частично к 1909 г., которым помечено одно из карандашных замечаний автора на полях корректуры. Что касается цветных карандашей, то ими Перцов часто пользовался в записях 1920-х годов.

Мелкая орфографическая и стилистическая правка автора учтена без оговорок. В публикуемый текст внесена также правка Перцова, направленная на уточнение той или иной формулировки и не влияющая существенно на содержание статьи (см., например, заглавие), – эти места отмечены в постраничных текстологических примечаниях. В то же время мы сочли невозможным публиковать текст в том виде, какой он приобретает после учета всей авторской правки. Во-первых, неизвестна прагматика внесенных автором в два этапа изменений: не исключено, что Перцов надеялся на позднейшую публикацию статьи и с этой целью избавлял ее от «устарелостей» (первый абзац) и – уже в советские годы – от бросающихся в глаза религиозных пассажей. Во-вторых, процесс авторского редактирования статьи явно не окончен, достаточно посмотреть на ее финал: ту концовку, которая была в корректуре, Перцов вычеркивает и заменяет другой, вписанной на полях, но потом перечеркивает и ее[8], в результате чего статья остается вообще без финала.

Таким образом, единственной завершенной редакцией статьи является та, которая представлена в журнальном наборе. Этот вариант и взят за основу настоящей публикации. Авторская правка, за исключением случаев, указанных выше, отражена в постраничных примечаниях.

Примечания

[1] См. об этом специальную работу: *Фетисенко О.Л.* Достоевский в двух эпистолярных диалогах В.В. Розанова 1890-х гг. // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 27. СПб., 2010. С. 204–218.

[2] *Перцов П.П.* «Новый Путь» // Новый Путь. 1903. № 1. С. 6.

[3] Это утверждение Перцова вызвало отповедь со стороны адепта более традиционного взгляда на Достоевского: «Жизненный опыт <…> Достоевского для нас достовернее жизненного опыта <…> Перцова <…> Если Достоевский говорит, что в одной сцене бывает три истерики, а Перцов скажет, что не бывает, то я скорее поверю Достоевскому: иногда скорее, чем себе» (*Горнфельд А.Г.* Заметка о реализме // Русское богатство. 1910. № 12. С. 163–164).

[4] *Перцов П.П.* Литературные афоризмы / Публ., вступит. заметка и прим. Т.В. Померанской // Российский архив. [Вып.] I. М., 1991. С. 215. В дальнейшем ссылки на эту работу даются в тексте с указанием номера страницы в скобках.

[5] См. об этом: *Перцов П.П.* Литературные воспоминания: 1890–1902 гг. / Вступ. статья, сост., подг. текста и коммент. А.В. Лаврова. М., 2002. С. 211.

[6] 11 октября 1899 г. в Малом театре состоялась московская премьера пьесы. Несмотря на занятых в спектакле выдающихся актеров (в частности, Настасью Филипповну играла М.Н. Ермолова), успеха инсценировка не имела. После московского провала авторы несколько переделали пьесу, и 4 ноября, в бенефис П.М. Медведева, сыгравшего генерала Иволгина, она впервые прошла в Александринке. В роли Мышкина был занят Р.Б. Аполлонский, Рогожина – М.В. Дальский, Настасьи Филипповны – М.Г. Савина, Аглаи – В.Ф. Комиссаржевская, Гани – Ю.М. Юрьев, Фердыщенко – К.А. Варламов, Епанчина – М.И. Писарев. Перцов в статье прямо не указывает, идет ли речь о московском или о петербургском спектакле, однако практически нет сомнений, что, будучи в то время жителем Петербурга, он посещал именно александринскую постановку. Она была тепло принята публикой и получила разноречивую, но в целом скорее положительную прессу. Неполный перечень откликов см.: Ф.М. Достоевский и театр: 1846—1977. Библиографический указатель / Сост. С.В. Белов. Л., 1980. С. 15–16; в несколько дополненном виде: *Белов С.В.* Ф.М. Достоевский: Указатель произведений Ф.М. Достоевского и литературы о нем на русском языке, 1844–2004 гг. СПб., 2011. С. 403–404 (в обоих перечнях не учтены, например, следующие статьи: *Whist <Трозинер Ф.Ф.>.* На Невском // «Петербургская газета». 1899, 7 ноября. № 306. С. 9; *Лейкин Н.* На «Идиоте» // Там же. С. 9–10). Попутно отметим, что, при всех очевидных достоинствах второго справочника, он не лишен и некоторых странностей; так, большинство перечисленных в нем статей Перцова не имеет к Достоевскому ни малейшего отношения.

[7] Из публикуемой работы в «Литературные афоризмы» перешли сравнение техники Достоевского с рисунком углем, а манеры Толстого – с масляной живописью, мысль о том, что мистика у Достоевского всегда «утоплена в распущенности», и ряд других положений.

[8] Не исключено, что причиной отказа от этого варианта концовки послужила его очевидная зависимость от работы Д.С. Мережковского «Лев Толстой и Достоевский».

По поводу «Идиота» на сцене*

I

Наше время, по выражению талантливого молодого критика Д.П. Шестакова, – «время хороших актеров и плохого репертуара»[1]. И вот, должно быть с горя об этом репертуаре, мы принялись переделывать для сцены наши классические романы, сперва Тургенева, теперь Достоевского. Я помню ужасную переделку «Дворянского гнезда» г. Вейнбергом[2]. Знаменитая сцена ночной игры Лемма, подслушанной Лаврецким, которой зачитывался каждый из нас в юности, обратилась во что-то карикатурное до пошлости. Приезд жены Лаврецкого составлял не менее карикатурный «сценический эффект». Разные суждения действующих лиц друг о друге, заглазные в романе, на сцене высказывались в лицо, и невозможно было без смеха видеть, как коробился Паншин от провинциальных комплиментов**.

Главная трудность этого*** превращения эпоса в трагедию заключается в совершенном изменении и, так сказать, *сдвижении* перспективы. Театр**** из форм словесного искусства соответствует по ограниченности и сжатости своих рамок – скульптуре. Действующие лица на сцене должны быть несложны и выпуклы, как статуи. Психологический их смысл должен быть сгруппирован вокруг одного центра, а не разбрасываться по периферии, как в «архитектурном» эпосе. Эпос рассчитан на длящееся во времени и вместе с тем ограниченное в пространстве (в границах своей публики) действие: роман или поэма обращаются к одному лицу, посвящающему им неопределенно долгий промежуток времени. Напротив, драма стеснена во времени (несколько вечерних часов спектакля)*****, но неопределенна относительно своей

* Последние два слова вписаны карандашом (здесь и далее «карандашом» означает «простым, не цветным карандашом»).

** Первый абзац зачеркнут карандашом.

*** Слово зачеркнуто карандашом.

**** Слово вписано карандашом вместо зачеркнутого: «Трагедия (и драма)».

***** Фраза в скобках зачеркнута карандашом; слово «вечерних» зачеркнуто также синим карандашом поверх простого.

публики (во всяком случае массовой). Отсюда неизбежная элементарность драматической перспективы, совершенно аналогичная элементарности рисунка театральных декораций. И я думаю, что столь популярные у нас от Белинского до учителей русской словесности насмешки над знаменитым классическим «триединством» не совершенно основательны: это тройное ограничение места, времени и интриги во всяком случае имело свой смысл и обнаруживало несомненное понимание условий сцены.

II*

Если читатель вспомнит теперь романы Достоевского с их психологическим туманом, неопределенностью рисунка и зыбкостью перспективы, то ему станет ясно, насколько безнадежна в смысле серьезного успеха попытка закрепить в твердом рельефе сцены эту почти первичную психологическую протоплазму. Никогда я не понимал так ясно всю фантастичность Достоевского как «реалиста», как художника фактической жизни (а ведь, кажется, еще до сих пор он считается таким?), как когда смотрел на его «Идиота» из зрительного зала.

Да, действительно, это уже совершенно не «сценическое письмо». Обманчивое впечатление яркости и быстроты действия на страницах его романов, вероятно, и дало повод выбрать Достоевского для этого опыта. Но в своих романах Достоевский пишет так же, как в своем «Дневнике», в сущности, лишь продолжая его. Устойчивая, твердая сторона его произведений заключается не в определенности их внешности, а в постоянстве внутреннего, интимного внимания писателя все к одним и тем же темам. Можно сказать, насколько разнообразен и переменчив в предметах своего увлечения Лев Толстой, настолько однообразен и постоянен Достоевский. Во всем противоположные, эти писатели противоположны именно потому, что один из них – «многолюб», а другой – «однолюб». То есть внимание одного всегда направлено «вовне», от духа к миру – ко всей пестроте и смене его «феноменов»: оно центробежно по своему настроению; внимание же другого замкнуто в себе, в

* Номер главки зачеркнут карандашом.

своем духе: оно – центростремительно в своем притяжении и вечно пытается разгадать одну и ту же загадку «нумена». Каждое отдельное явление исчерпывает для Льва Толстого в данную минуту все его настроение: оно как бы заслоняет для него на эту минуту весь остальной мир и само обращается в некоторый микрокосм. Отсюда понятна сила и яркость его кисти. Напротив, Достоевский ни на чем не может сосредоточить своего внимания, ничему не отдается вполне: вглядываясь в смену жизненных явлений, он никогда не забывает неподвижно тяготеющего за каждым из них макрокосма и, непрерывно о нем думая, лишь рассеянно и мимоходом обращается ко всему встречному. Отсюда, рядом с широкими эпическими картинами масляной живописи Толстого, нервные и резкие, схожие друг с другом наброски углем Достоевского.

В «Идиоте» на сцене все происходит как-то удивительно беспричинно и совершенно случайно. Люди приходят, уходят, волнуются, беснуются, объясняются и враждуют друг с другом – по причинам, о которых надо справляться в романе. Несчастный «идиот», князь Мышкин, обращается почти в идиота уже без кавычек, и актеру, его изображающему, остается только усиленно моргать глазами и подымать к небу вдохновенный взор, для того чтобы передать «идеализм» этого любимого героя Достоевского. Настасья Филипповна выходит взбалмошной особой дурных правил, а Парфен Рогожин – загулявшим московским купчиком «в безобразном виде». И все действующие лица усиленно «играют роль», изображая не нечто естественно развивающееся и органически связное, а что-то заранее условленное и заученное.

Повторяю, глядя на Достоевского на сцене, лучше, чем когда-нибудь, видишь, что «типы» этого писателя суть собственно вовсе не «лица», а просто «идеи» – психологические задачи, замаскированные кое-как набросанной «реальной» внешностью; отвлеченные «тезисы», скрытые под псевдонимами якобы живых людей. Известно, что сам Достоевский решительно не чувствовал этой метафизической отрешенности своего творчества и был искренно убежден, что он рисует подлинную жизнь именно так, как она есть, и что только другие не умеют видеть то, что видит он. Об этом самым положительным образом свидетельствует близко знавший Достоевского Страхов

в своих воспоминаниях[3]. Сила этого самогипноза была так велика, что все попытки вывести из него великого писателя были бесплодны и он упорно оставался при убеждении, что живет, окруженный Свидригайловыми, Карамазовыми, Мышкиными, Аглаями и Сонями Мармеладовыми, что эти люди встречаются в жизни на каждом шагу и именно такими, какими он их рисует. Конечно, это был неизбежный самообман творчества, и каждый, кто что-нибудь «творит», – невольно и слепо верит сам себе. В области чистого философского творчества возможны, может быть, еще более курьезные примеры этой потери «чутья действительности», и сколько Платонов и Кампанелл искренно верило в реальную осуществимость своих «утопий» и «солнечных царств». Но с другой стороны, можно ли сказать, что Достоевский ошибался безусловно и только ошибался? Пусть его лица не живые люди во всей случайности их конкретного воплощения, со всеми отступлениями и уклонениями от чистоты их «первообразов», – такие, какими мы знаем людей в жизни и читаем о них у Толстого. Но это – сами «первообразы»: платоновские «идеи» до их «падения в мир», абстрактные принципы, «логосы»* каждого конкретного явления; не само «творение» в его реальности, а мысли Творца о творении.

III**

Достоевский сам определил как главный источник своего творчества «вопрос о существовании Бога». Этим вопросом, по его словам, «сознательно или бессознательно», он «мучился всю жизнь»[4]. Можно дополнить это самосознание, указав, что постоянство этого вопроса отразилось неизменной постановкой в его романах основной моральной проблемы – о взаимном отношении «добра» и «зла», религиозности и демонизма, мистической и рефлективной стороны человека. Так или иначе, в той или иной разновидности, но всегда стоят у него друг против друга – нежный в своем пороке Свидригайлов и жестокий

* Слово вписано карандашом.

** Номер главки зачеркнут синим карандашом поверх простого; вместо него простым карандашом вписана цифра II, также зачеркнутая синим карандашом.

в своей добродетели Раскольников. Та же пара повторяется в «Бесах» – Ставрогин и Петр Верховенский; и в «Карамазовых» – Дмитрий и Иван Карамазовы. Какое-то фатальное внутреннее раздвоение раздваивало всегда и самый рисунок Достоевского: он точно не мог изобразить религиозную нежность и демоническую жестокость в их чистом виде – не мог нарисовать ни ангела, ни демона, а всегда смешивал их черты. Оба настроения изображены у него в своем «декадансе» (ибо всякий декаданс есть, в сущности, не что иное, как явление эклектизма и «растворения» – свидетельство старости). Он всегда рисует мистику, утопленную в распущенности, и рефлекс, смущенный нерешительностью. Отсюда и вся его борьба, смущение, страх и вечное искание. Куда идти? Кого признать своим? Цельное нравственное «я» одинаково не принимает ни грязного Свидригайлова, ни черствого Раскольникова. И вот снова «сознательно и бессознательно» великий писатель мучится новыми поисками*.

Впрочем, «демон» еще однажды удался Достоевскому, хотя и в фантастическом силуэте – Великого Инквизитора. Это, конечно, есть истинный «страшный и умный дух» – дух, замкнутый в «пустыню» своего одиночества и оттого естественно слепой в своей жестокости. Но как в «Легенде» кроткое начало Духа, всегда живое в душе писателя и всегда неизменно звавшее его к себе, не могло дать другого ответа Искусителю кроме безмолвного поцелуя Христа, так и во всех созданиях Достоевского это начало более ищется и призывается, чем находится и воплощается. Но не** есть ли и вообще*** принцип демонизма – причина нашего обособленного бытия? и не ищем ли все мы слияния с общей основой мира – потери и нахождения**** нашего «я» – в вечном царстве Отца, к которому звал и открыл двери Христос?***** То же самое сказал другой великий русский лирик в этих строках:

* Далее до конца главки все зачеркнуто синим карандашом.

** Зачеркнуто карандашом: «так ли и всегда, во всей нашей жизни? Не».

*** Последние два слова вписаны карандашом.

**** Последние два слова вписаны карандашом.

***** Далее до конца стихотворения все зачеркнуто карандашом (первоначально было зачеркнуто до слов «но еще гораздо более»; затем часть зачеркивания стерта).

О, вещая душа моя!
О, сердце полное тревоги!
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!
Так; ты – жилище двух миров.
Твой день болезненный и страстный,
Твой сон пророчески-неясный,
Как откровение духов.
Пускай страдальческую грудь
Волнуют страсти роковые –
Душа готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть.

(Тютчев.)[5]

Этот порыв Марии* к Христу всю жизнь одушевлял Достоевского. Можно сказать, что никто не был проникнут им в такой мере, как этот гордый и мощный дух. Не только своими «славянофильскими» мыслями о начале нежности и гармонии как характерном идеале русского народа, но еще гораздо более своей личной духовной судьбой, биографией своей души дал Достоевский непререкаемое свидетельство, в каком направлении склоняется окончательное выражение *русского* типа. Вспомним Байрона с его Люцифером и Каином, Мильтона с его Сатаной, Гете с его Фаустом, Бодлэра, По, Нитче <так! – *М.Э.*> – все крупные явления демонизма на западе – и сознаемся, что в *той* духовной атмосфере, на *той* почве гений с такой гигантской силой самоутверждения, с «сатанинскими» чертами кровного «эготизма», каким был Достоевский, вылился бы в совершенно иной образ.

IV**

Князь Мышкин потому и был любимым героем автора, что в этом силуэте (тоже только силуэте) он видел и желал, чтобы видели другие, осуществленным цельный *положительный* тип смирения и любви. Здесь, казалось ему, он нашел или, по

* Слова «Этот» и «Марии» зачеркнуты карандашом.

** Номер главки зачеркнут синим карандашом поверх простого; вместо него простым карандашом вписана цифра III, также зачеркнутая синим карандашом.

крайней мере, смутно почувствовал новый принцип мирового единства: князь Мышкин живет не волевыми порывами Свидригайлова и Рогожина, Ставрогина и Дмитрия Карамазова, а жизнью мысли, волнением Разума. Это – почти бесплотный дух, почти не имеющий возможности соприкосновения с материальным миром человек – но вот он всех любит, всем близок, всех «объял». Да, это тоже *мысль*: тоже преобладание сознания, как у Раскольникова, у Петра Верховенского, у Ивана Карамазова. Разве Мышкин – не «головастик», как и они? разве в нем есть волнение бессознательной страсти? разве им владеет «подонная»* инстинктивная сила, как его *побежденным* соперником Рогожиным? Даже в еще большей мере он – «головастик», чем те, «рефлективные»: он уже совсем Гомункул, из реторты своего одиночества взирающий на мир и *связанный со всем этим миром*. Да, это тоже мысль, но, очевидно, какая-то иная; сознание, но точно идущее из другого источника; *разум*, стихийный *творческий* разум, но отнюдь не *рассудок*, рефлективный *бесплодный* рассудок. Рассудка, земного «ума» вовсе нет у Мышкина: ведь в земных делах он «несмышленыш» – в тех делах, в которых и Верховенский, и Иван Карамазов, и даже неопытный отшельник Раскольников разбираются прекрасно. Те – «земные», а он – «неземной», как, в сущности, «неземные» в основе своего существа Ставрогин и Свидригайлов. Тех земля покрыла своим налетом, потому что их сила – явно «на ущербе»: они тянутся к чему-то, чего *уже* нет вокруг них. Над ним земля не имеет власти: его сила на восходе: он идет к тому, чего *еще* нет. Итак, есть иной центр объединения мира взамен утраченного? Итак, власть и цель сознания – не только в холодном анализе Раскольникова? Итак, «земная» мысль не есть вечная и *общая* Мысль**? «Идиотом» Достоевский ответил себе на разлад «Преступления и наказания»; после Мышкина он мог уже не бояться Раскольникова и не оплакивать безнадежно Свидригайлова.

Достигнутое прозрение было слишком ранним, чтобы быть продолжительным. В «Бесах» опять надвинулся туман:

* Здесь: «относящийся к подонкам, к тому, что находится на дне» (по В. Далю).

** Далее зачеркнуто карандашом: «та, без которой “ничтоже бысть еже бысть”».

искомый образ разложился на бессильного практика Шатова и бессильного теоретика Кириллова – один умел жить, но не знал, *чем* жить; другой догадался, чем жить, но мог только пустить себе пулю в лоб. И неумирающая надежда опять повлеклась назад – к ставрогинской власти воли.

В «Карамазовых» в последний раз дал великий романист решительную битву «проклятым вопросам». Здесь все силы всех лагерей были выдвинуты в поле. Мистика инстинкта воплотилась в старшем брате Карамазове и, пожалуй, несмотря на всю его «демоничность», и в озлобленном, слишком разочарованном двойнике Свидригайлова, Федоре Павловиче. Рефлекс гениально защитил себя «эвклидовским» умом Ивана Карамазова и стальной диалектикой Инквизитора. Но «всю жизнь мучившийся мыслью о Боге» автор не забывал прежнего просвета – искал и ждал его повторения. Он дал ему предтечу – в пророческой мудрости Зосимы и набросал новый силуэт, который был для него главным лицом романа. Но когда наступил момент полного воплощения этого силуэта*, момент окончательного решения битвы – смерть остановила жизнь. Приблизившиеся двери раскрылись**.

1900 г., февраль***.

Примечания

1 *…«время хороших актеров и плохого репертуара»* – из рецензии на сборник И.А. Гриневской «Огоньки. Рассказы, стихотворения и пьесы» Д.П. Шестакова в «Литературном приложении к "Торгово-промышленной газете"» (1899. 31 октября. № 33. С. 4).

2 *Я помню ужасную переделку «Дворянского гнезда» г. Вейнбергом* – премьера драмы П.И. Вейнберга по роману И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» состоялась в Александринском театре 27 января 1894 г., в бенефис М.Г. Савиной, сыгравшей Лизу (в остальных ролях: Лаврецкий – Н.Ф. Сазонов, Лемм – А.А. Нильский, Лаврецкая – А.М. Дюжикова, Паншин – Р.Б. Аполлонский); по-видимому, Перцов имеет в виду именно эту постановку. В октябре 1895 г. пьеса была поставлена в московском Малом театре; с успехом

* Далее вписано карандашом, а потом полустерто: «– *воплощения духа*».

** Последнее предложение зачеркнуто карандашом; вместо него вписано карандашом и тоже зачеркнуто: «Достоевский мог изображать только *душу* человека, но не душу и плоть его – не его в его цельности».

*** Дата вписана карандашом.

шла в различных театрах, в том числе провинциальных, до середины 1910-х годов.

[3] *Об этом … Страхов в своих воспоминаниях* – «Не раз мне случалось слышать от него [Достоевского], что он считает себя совершенным реалистом, что те преступления, самоубийства и всякие душевные извращения, которые составляют обыкновенную тему его романов, суть постоянное и обыкновенное явление в действительности и что мы только пропускаем их без внимания» (*Страхов Н.Н.* Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. СПб., 1883. С. 226).

[4] *Достоевский сам определил … «мучился всю жизнь»* – в письме от 25 марта 1870 года к А.Н. Майкову, характеризуя замысел романа «Житие великого грешника», Достоевский писал: «Главный вопрос, который проведется во всех частях, – тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, – существование Божие» (29–1, 117).

[5] *«О, вещая душа моя!»* – стихотворение Ф.И. Тютчева «О вещая душа моя…» (1855) приводится Перцовым с пунктуационными неточностями. Кроме того, в пятом стихе у Перцова «жилище» вместо тютчевского «жилица».

А.И. РЕЗНИЧЕНКО

(Россия, Москва, РГГУ)

«Жизнь и творчество Ф.М.Достоевского» А.С. Глинки-Волжского: из истории одного «несбывшегося события»

Влияние текстов и идей Ф.М. Достоевского на русский религиозно-философский ренессанс первой трети XX столетия давно уже стало объектом целого комплекса исследований в самых различных областях гуманитарного знания. Однако «рубеж века», когда, собственно, и менялось восприятие Достоевского от «расколотого таланта» – к национальному и религиозному гению, по прежнему вызывает интерес. Ибо, как писал один из лучших наблюдателей и осмыслителей века двадцатого, прот. Г. Флоровский,

> «конец» века означал в русском развитии рубеж и начало, п е р е в а л с о з н а н и я. Изменяется самое чувство жизни. <…> И то был не только душевный сдвиг. То был н о в ы й о п ы т < …> В те годы многим вдруг открывается, что ч е л о в е к е с т ь с у щ е с т в о м е т а ф и з и ч е с к о е. В самом себе человек находит вдруг неожиданные глубины, и часто темные бездны. И мир уже кажется иным. Ибо утончается зрение. В мире тоже открывается глубина[1].

Начало века – это и время литературного дебюта Александра Сергеевича Глинки-Волжского (наст. фамилия Глинка, псевдоним Волжский, (6)18.07. 1878, Симбирск – 7.08.1940, Москва)[2]. Напомню, что первым опубликованным его произведением следует считать небольшой, как тогда говорили, «этюд» «О ценности» в майском номере «Научного Обозрения» М.М. Филиппова; отправлен он был М.М. Филиппову для публикации в 1899 г. Однако подлинным дебютом Глинки, книгой, сразу же привлекшей к нему внимание читателей и критиков, были «Два очерка об Успенском и Достоевском», которые увидели свет в 1902 г. и сразу же поставили автора очерков в один ряд с такими философствующими публицистами, как

многолетний друг, корреспондент и интеллектуальный alter ego Глинки С.Н. Булгаков с его знаменитой на рубеже веков публичной лекцией «Иван Карамазов (в романе Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”) как философский тип», Лев Шестов («Достоевский и Ничше») и Д.С. Мережковский.

Именно А.С. Глинке принадлежит знаменитое впоследствии определение русской литературы как русской философии:

> [М]ощь русского мышления сказалась в нашей классической художественной литературе, которая отразила в себе глубь русской духовной жизни. Здесь-то именно и скрывается на наш взгляд настоящая русская философия, художественная философия в цвету и красках, сочная, благоухающая, ароматичная…[3], –

однако поиск русской философии в том, чем она формально не является, к примеру, в литературе или в живописи, был присущ не только Глинке. Так, С.Н. Булгаков пишет в статье «Васнецов, Достоевский, Соловьев, Толстой. Параллели», что «картины Васнецова – это религозно-метафизическая система в красках»[4], а позже кн. Е.Н. Трубецкой, следуя тому же импульсу, будет искать «умозрение в красках». Примечателен финал булгаковских «параллелей»: «О Достоевском могут быть написаны то́мы, не написано, в сущности, ничего»[5], – ничего, что говорило бы о сути философских воззрений Достоевского; ничего, что демонстрировало бы нам сущность Достоевского как писателя-демиурга и писателя-пророка. «Ф.М. Достоевский как религиозный тип», – вот тот модус интерпретации, который ощущался в самом начале XX столетия как необходимый при анализе творчества великого русского писателя.

Однако это – всего лишь модус интерпретации; а интерпретация, как известно, отличается от объективного анализа, и зависит не только от свойств интерпретируемого объекта, но и от позиции интерпретатора. Когда позиция по тем или иным причинам меняется, объект, взятый сам по себе, остается неизменным, – но вполне может «выпасть» из поля зрения интерпретатора, утратить для него интерес. Позиция самого С.Н. Булгакова в начале века хорошо известна – это поиск социального идеала и попытка реализации христианского социального идеала в истории[6]. Поэтому Достоевский для

Булгакова в начале века не просто великий писатель. Если Вл. Соловьев – это автор концепта свободной теократии как социального идеала, а свободная теократия, в свою очередь, базируется на метафизике положительного всеединства, и именно это «философия Вл. Соловьева» дает «современному сознанию»[7], то Достоевский оценивается Булгаковым как носитель программы по реализации этого идеала, и анализ работ С.Н. Булгакова о Достоевском 1906 г., – года 25-летия смерти Достоевского и, одновременно, пика «теократических чаяний» самого С.Н. Булгакова, демонстрирует вышесказанное с достаточной очевидностью.

Итак, в 1906 г., С.Н. Булгаков фактически вытесняет Д.С. Мережковского с позиций титульного «философа-достоевиста». В исследовательской литературе этот сюжет известен: словами И.Б. Роднянской, «вдова Достоевского предложила молодому мыслителю написать вступительную статью к 6-му, юбилейному, собранию сочинений писателя, результатом чего явился очерк о Достоевском “Через четверть века”»[8]. Однако это предложение не было случайным: вдову писателя не устроил очерк «Пророк русской революции», написанный Д.С. Мережковским, и она фактически вынуждена была обратиться к автору куда менее именитому, но такому, чья интерпретация была бы более уместной и удобной. Причины такой перемены объясняет сам Д.С. Мережковский в открытом письме к А.Г. Достоевской, помещенном непосредственно перед статьей С.Н. Булгакова в юбилейном собрании сочинений:

> Глубокоуважаемая Анна Григорьевна!
>
> Приношу Вам мое усердное извинение в том, что новое Ваше издание произведений Ф.М. Достоевского должно появиться без обещанного мною критического очерка. Мне понятны мысли и чувства, заставившие Вас признать неудобною для напечатания статью мою «Пророк русской революции», которая была написана для этого издания и в назначенный срок представлена Вам (в настоящее время она уже появилась отдельною книгою). Высказанные в этой статье взгляды на некоторые самые заветные верования Ф.М. Достоевского – самодержавие, православие, народность – так не совпадают с установившимся в русском общественном мнении пониманием

произведений этого писателя, что я тогда же согласился с Вами, что, может быть, подобной статье не место в классическом юбилейном издании. Но ни изменить этот взгляд, ни даже высказать его в более умеренной форме я не в силах, хотя вполне понимаю, что взгляд мой может показаться недостаточно объективным.

Вы поверите, я надеюсь, что мне прискорбно не только нарушить данное обещание, но и не воспользоваться случаем принести посильную дань моей безграничной благодарности и благоговения к великому писателю. Еще раз извиняюсь пред Вами и прошу передать мои извинения читателям

Искренно преданный Вам
Д. Мережковский
15/28 сентября 1906
Париж

Действительно, С.Н. Булгаков пишет очерк о Достоевском «Через четверть века», подписанный им августом 1906 г. В отличие от «Венца тернового», чуть более раннего (основой для этой статьи послужила киевская лекция апреля 1906 г.), текст не был включен в итоговый для определенного периода творчества мыслителя двухтомный сборник «Два града» (1911) и вообще как-то замалчиваем. Линии же интеллектуального напряжения, обозначенные в «Через четверть века» те же, что и в «Венце терновом», – но совершенно иначе выраженные, и обозначить их (и способы и выражения) представляется важным для дальнейшего анализа.

Итак, с точки зрения Булгакова, Достоевский более понятен «через четверть века» – более, чем был понятен современникам: большое видится на расстоянии. В ответ на вопрос, почему это так, Булгаков пишет:

> [Д]ля определения контура и высоты горной вершины нужно отойти от нее на расстояние, которое для нее не страшно, а наоборот необходимо для перспективы, так и на расстоянии выясняется и действительное величие гения, рассмотреть которое мешают мелочи современности <…> После благочестивого обожания сначала Фогта и Молешотта, Бокля и Льюиса, Конта и Фейербаха, позднее Лассаля и Маркса мы познакомились с трагическим образом Ницше, с проповедью Толстого и философскими прозрениями Вл. Соловьева, прокатилась волна декадентства, «идеализма», пережит целый ряд новых впечатлений. И теперь мы стали внимательнее прислушиваться, о чем так мучаются и так страстно и иногда темно говорят герои Достоевского самые задушевные речи, к которым так удивительно глухи оставались его современники (посмотрите критики того времени, даже таких корифеев, как Добролюбов, Михайловский). Для нашего поколения уже интересен *весь* Достоевский, как он был в действительности, а не как обкорнала его и отпрепарировала публицистическая критика, искавшая в нем лишь социального обличения[9].

Иными словами, Булгаков предлагает отказаться от господствующих интерпретационных моделей, заложенных еще Н.К. Михайловским, перестать рассматривать Достоевского как «жестокий» или «расколотый» талант (хотя отголоски последней оценки мы увидим ниже) и приблизиться к тому, что Булгаков называет «тайною души».

Разгадка же «тайны души» Достоевского – в его «сердце»: «больное, любящее и страдающее сердце, – вот святыня, перед которой преклоняются все колени»; «Достоевскому дан был страшный, истинно человеческий и единственно человеческий дар – дар страдания во имя любви к людям»[10]. Точную формулировку этой интуиции Булгаков находит в «Через четверть века». Так же, как в «Венце терновом», предполагая «установить основы» мировоззрения Достоевского, Булгаков постулирует: «Достоевский был *христианин*»[11]. Правда, из очевидного сейчас тезиса следует парадоксальный для нас вывод, но именно такова была постановка вопроса тогда: «Достоевский исповедовал вселенское и универсальное христианство в сознательной противоположности господствующему многобожию». Именно с «господствующим многобожием», а не с «расколотостью» его таланта связывает Булгаков пресловутую двойственность Достоевского, его «раскачивание» между двумя полюсами: Зосимой и Федором Карамазовым. Дуализм Достоевского коренится в дуализме самой культурной ситуации его времени: с одной стороны – «мука неверия и загадка неверия», которая совершенно ясна в атеистическое

время, с другой – вера «во Христа как воплощенное Слово», из которой, по Булгакову, и вытекает социальная программа Достоевского, – фактически полный двойник его собственной социальной программы тех лет:

> Идеал этот – *церковь*[12], соединение людей во Христе, подлинное исполнение идеалов свободы, равенства и братства, которые ищутся теперь объязычившимся обществом вне христианства. Но и современное христианское общество со своим многобожием утеряло его, поскольку ограничивает церковную жизнь одним лишь храмом и молитвой, оставляя вне церковной ограды культуру и общественность. В этом *религиозном дуализме*[13] заключается болезнь современного человечества[14].

Чуть ниже в этой же статье Булгаков рассматривает неожиданную на первый взгляд связь между социализмом и католицизмом, и предлагает оценить православие как «русский социализм»[15]. Но это не православие в его историческом развитии, не одна из трех конфессий христианства. Подлинное православие есть земная проекция вселенского христианства. Отсюда вытекает ценная в тот момент для Булгакова идея христианской политики как подлинно-православной политики. Поэтому «мнимый» консерватор Достоевский для Булгакова, – соратник по борьбе с «бюрократическим вампиром», который высасывает соки из русской государственности, новым «монголо-татарским игом, облепившим тело народное»[16].

Эта борьба обнаруживает в себе трагический парадокс. Напомню, что обе рассматриваемые булгаковские статьи были написаны в разгар революции 1905–1907 годов, и в каком-то смысле – еще до «Вех» – являются формой рефлексии над ней. Однако выводы в 1906 г. иные, чем будут в 1909 г. Если основная антитеза Булгакова в «Вехах» – это противопоставление подвижника (говоря кьеркегоровскими словами, «рыцаря веры»), и героя (продолжая образный ряд, «рыцаря истории» или «рыцаря социального идеала»), то буквально тремя годами ранее – противопоставление двух типов нигилизма: бюрократического, «цепляющегося за исторически традиции и народные верования»[17], и революционного, крипто-христианского в своих основах. Интересна сама логика доказательства скрытой

религиозности революции, рассматриваемая Булгаковым как диалектика борьбы добра и зла:

> Ненависть, непримиримость, отвращение к злу есть необходимое выражение любви к добру. Добро и зло борются в мире и, прилепляясь к одному, мы тем самым отталкиваемся от другого. Бюрократический нигилизм есть почти чистое воплощение зла, и бороться с ним, отрицать его не только словом, но и делом, жизнью, значит бороться с организованным человеконенавистничеством, значит отдавать свои силы, а, если нужно, и жизнь, за страждущий и разоренный народ, для брата своего, нуждающегося в крове, пище, одежде. Это значит творить волю Спасителя, хотя и Его не ведая <…>. И вот эта-то борьба святит революцию[18].

Достоевский здесь мыслится как едва ли не лидер этого крипто-христианства[19], как скрытый борец против «бюрократического нигилизма» (читай: самодержавия). То обстоятельство, что писатель в своих политических взглядах выступает как его защитник, служит дополнительным диалектическим аргументом: он тоже сказал «не пойду», но пошел на «работу Отца своего» – этот риторический троп весьма характерен для философского языка молодого Булгакова.

———

Ранние работы Глинки о Достоевском проникнуты тем же пафосом, что и работы молодого Булгакова. Так же, как и Булгаков, Глинка полагает, что только в начале нового, XX столетия пришло время для верной оценки Достоевского; что суть понимания личности Достоевского заключается в понимании «сердца» Достоевского-христианина[20]; наконец, что политические взгляды Достоевского-христианина должны быть переосмыслены с точки зрения Достоевским же провозглашенного христианства[21]. Однако, несмотря на разительное сходство интерпретаций, подходы Булгакова и Глинки к исследованию личности и творчества Достоевского различны: если первый прежде всего философ-публицист, и идеи Достоевского интересуют его настолько, насколько они соответствуют (или не соответствуют) его собственным идеям, то второго интересует

Достоевский сам по себе – как «писатель» и как «религиозный тип»; как нравственный центр, мерило и основа для сопоставления с другими. О чем бы ни писал Глинка в начале XX в. – о Глебе Успенском, Максиме Горьком, Леониде Андрееве, Илье Мечникове или Василии Розанове, – он с неуклонным постоянством сопоставляет их с Достоевским. Кроме того, к 1906 г. Глинкой был опубликован целый ряд работ, где Достоевский является титульной фигурой, которые вызвали сильный литературный и философский резонанс: это «Два очерка об Успенском и Достоевском» и «Религиозно-нравственная проблема у Достоевского», это «Достоевский и самодержавие», являющаяся по факту ответом Д.С. Мережковскому, это развернутая статья «Памяти Ф.М. Достоевского», где первая часть статьи представляет собой рецензию на юбилейное Собрание сочинений Достоевского со статьей Булгакова; и, наконец, брошюра «Федор Михайлович Достоевский: жизнь и проповедь», вышедшая в рамках «Религиозно-общественной библиотеки», которую можно рассматривать как «пролегомены к будущей метафизике», краткий очерк замышленного труда.

В этом же, 1906 г., Глинка обращается со страниц «Московского Еженедельника» к его читателям с просьбой помочь со сбором материалов для творческой биографии Достоевского. По замыслу Волжского, она должна была быть максимально объективной и полной; лишенной каких бы то ни было натяжек и идеологизированных интерпретаций. Путь, по которому идет Глинка, – это путь создания научного «контекстного» исследования, совершенно проигнорированный тем же Булгаковым (так, в своей рецензии на юбилейное Собрание сочинений Волжский сетует на то, что статья Булгакова – это совершенно не биографическая статья). В конце августа – начале сентября «волжский идеалист» обращается к Булгакову с просьбой отрекомендовать его вдове Достоевского, и эта просьба была выполнена:

> <…> В заключение одна моя просьба к Вам. Меня просил отрекомендовать пред Вами близкий и дорогой мне человек – Александр Сергеевич Глинка (Волжский), [молодой писатель], о котором Вам говорил уже Д.С. Мережковский. Он благоговейно чтит память Ф.М. и не раз уже писал о нем, теперь же занят написанием большой, полнее всех существующих, его биографии. Он просит позволения посетить Вас в Петербурге как живой биографический источник, в надежде также, что Вы позволите ему посмотреть и имеющиеся у Вас и неопубликованные материалы, гл<авным> обр<азом> письма к Ф<едору> М<ихайлови>чу. На случай сообщаю Вам адрес Волжского-Глинки: Симбирск, Театральная ул., д. Коба. Он собирался в поездку уже в половине сентября, следовательно, известить меня или его о Вашем согласии можно было бы теперь же. Крепко жму руку Вашу. Искренне Вам преданный С. Булгаков[22].

Вдова великого писателя откликнулась на просьбу Булгакова очень быстро, о чем свидетельствует краткая записка-«закрытка» А.С. Глинки к А.Г. Достоевской, датированная тридцатым сентября 1906 г.:

> Глубокоуважаемая
> Анна Григорьевна!
> Очень, очень благодарю Вас за извещение. Буду в у Вас в Воскресенье в 1 ½ дня. Наконец, мое давнишнее желание видеть Вас и поговорить с Вами осуществится. Пока всего, всего Вам доброго.
>
> Душою рвущийся к Вам Ал. Глинка[23].

Встреча состоялась. И непосредственным итогом ее стала естественная в таких случаях просьба, столь знакомая и современным исследователям, – о праве доступа к архивным документам, изложенная в следующем по хронологии письме. Из этого же письма мы можем судить о характере замысла книги:

> Глубокоуважаемая Анна Григорьевна!
> Простившись с вами, все думал о Ваших рассказах, уехал полный впечатлений. Всё собирался написать Вам, но всю эту неделю был сильно занят. Занимаюсь в Музее Ф.Достоевского – Вашем музее. Но мучит меня, – чем дальше, тем больше недостаточность биографич<еских> материалов, бедность и бедность того, что удалось мне заново достать<?>. А главное ощущение такое, что есть

много<е?>, нетронутое в неиспользованных биографических материалах Федора Михайловича, что остается мне недоступным. Ведь работы, как задумано мной, не было – вот 25 лет, как умер Ф<едор> М<ихайлович>, и не будет, б<ыть> м<ожет>, еще 25 лет. Я еще раз буду просить Вас помочь мне. Буду просить Вас дать для биографии, как уже просил<,> и Вы обещали подумать и поговорить с Вашим сыном.

Во-1-х) Записные тетради, что[24] хранятся в Госуд<арственном> банке<,> во 2-х) «Пушкинские» письма к Вам. Это яркая страница – цельный, ароматичный букет пережитого в связи с праздником Пушкина. В 3-х) просмотреть переписку – письма к Федору Михайловичу читателей, друзей и знакомых. Это богатейший материал.

Конечно, из этого всего я взял бы то, что Вы считали бы удобным, что ценно и важно. Интимное всё выпустилось бы…

Затем, [4-ое], еще попрошу Вас копию письма Вл. С. Соловьева к Ф.М. Достоевскому, которое Вы приготовили, но ознакомиться с которым я еще не успел. Для напечатания его я, конечно, испрошу согласия родственников Соловьева, что мне сделать легко.

Еще Вы говорили, что можете указать наследников Миллера и, б<ыть> м<ожет>, Майкова, у которых хранятся письма Ф<едора> М<ихайловича>ча, которые я желал бы восстановить в целом виде. Не знаете ли адреса учителя реального училища Мотченко в Киеве, у него архив Страхова со всеми письмами и бумагами. Это мне сообщили в Академии наук. Там я кое-что разыскал в Рукописном отделе.

Еще забыл я фамилию дамы<,> у которой, как Вы говорили, Ф<едор> М<ихайлович> встретился с лордом Редстоком. Не укажете ли её наследников, к которым бы обратиться за справками. Я узнал также писателя, который был допущен к переписке и дневнику [умершей] Александры Андреевны Толстой. Обращусь и к нему.

В Петербурге был у Екат<ерины> Влад<имировны> Шидловской, племяннице того Шидловского, с которым Федор Михайлович был близок. Она отнеслась очень внимательно и со всей готовностью ко мне, но знает о знакомстве Шидловского с Достоевским мало. Справочная записка об Шидловском была дана Вам и она разрешила просить ее у Вас. Не откажите и в этом.

Ужасно я обременяю Вас, Анна Григорьевна, своими просьбами и приставаниями. Но ведь я вынужден к этому, мой прямой долг сделать все возможное для исчерпывающей полноты, правдивости и яркости биографии Ф.М. Достоевского. Мне обязательно надо добыть всё возможное, чтобы и с внешней, и с внутренней стороны быть во всеоружии. А я чувствую, что лишен многого… Помогите в этом деле, Анна Григорьевна, – мое дело – Ваше дело, и я верю в Вашу помощь, надеюсь на неё и жду.

Дай Бог Вам здоровья и сил. Ответьте мне сюда (Москва, Б. Леонтьевский, д. Борщева, С.Н. Булгакову). Пробуду здесь еще неделю, а б<ыть> м<ожет> и две. Если уеду – мне перешлет Булгаков. Перед отъездом Вас уведомлю. Но если бы пришлось мне приехать теперь же опять в Петербург – я бы мог это сообщить, или позже, в декабре. Был ли Ваш сын в Петербурге, говорили ли Вы ним, и что скажете об этом?

Здесь, в музее Ф.М. Достоевского – есть закрытая шкатулка (жестяная) – ключи от которых у Вас. Это, как говорил мне А.И. Станкевич, рукописи – неподлежащие пока оглашению. Быть может, мне, как биографу Достоевского, Вы дадите возможность ознакомиться с ними и пришлете на этот предмет ключ. Не посетуйте на меня, ведь я не из простого любопытства прошу, – поймите, я должен, должен великим и властным надо мной долгом перед памятью Достоевского[25].

Из текста видно, какие «фигуры контекста» Достоевского являются для «волжского идеалиста» ключевыми: это не только важные для биографии Достоевского И.Н. Шидловский и лорд Редсток, не только О.Ф. Миллер, не только Н.Н. Страхов, воспринимаемый Глинкой прежде всего как биограф Достоевского, но и Вл. Соловьев. Биография Достоевского, основанная на источниковедческой базе, упоминаемой в приведённом письме, освещенная (и освященная) новым пониманием фигуры Достоевского (о чем уже говорилось выше), должна была стать чем-то небывалым; новой страницей в достоевсковедении. Однако она не появилась в печати вообще.

———

Анна Григорьевна Достоевская – отнюдь не единственный человек, к которому обратился А.С. Глинка в поисках необходимых ему материалов. Осенью 1906 г. таким заинтересованным корреспондентом, помимо уже упоминаемого С.Н. Булгакова, становится Михаил Осипович Гершензон:

Милостивый Государь
Михаил Осипович!

Простите, что беспокою Вас. Дело вот в чем. Мне говорили (в Штерберге, Ремизов, А.М.), что Вы при нем (он чуть вслушался) говорили Вяч. И. Иванову, что у Вас имеются какие-то интересные (ненапечатанные) письма Достоевского к Тургеневу, характеризующие их отношения. (Вяч<еслава> Ив<анови>ча Иванова я уже не успел спросить<,> т.к. вскоре после свидания с Ремизовым должен был уехать). Если[26] верно, что говорил Ремизов, то не сочтете ли Вы возможным в той или иной форме помочь мне Вашими письмами. Я теперь готовлю (уже давно) большую (б<ыть> м<ожжет,> листов в 80 или более) биографию Ф.М. Достоевского). Понятно, что разыскиваю всё, везде, – тем более заволновался, узнав о существовании таких значительных писем [у Вас]. Письма [Тургенева] (ненапечатанные в Перв<ом> Соб<рании> Писем Тургенева) к Достоевскому есть у вдовы (Ан<ны> Гр<игорьевны> Достоевской), но сейчас она их затрудняется разыскать. В будущем <,> быть может<,> мне удастся их у него <так! – А.Р.> посмотреть. Писем же Достоевского к Тургеневу, конечно, нет. А они были бы мне ужасно важны.

Б<ыть> м<ожет,> Вы раньше сами используете их или прямо передадите [на каких-либо условиях] (в копиях) мне. Очень прошу Вас об этом. Биографию я, б<ыть> м<ожет>, при удачном ходе работы, закончу в начале[27] 1907 года. Хотелось бы, конечно, иметь их как можно раньше.

Простите, что беспокою Вас, но, конечно, поймите, что вынуждает меня к этому. В Москве – ни через Ветринского, ни через знакомых не мог узнать Вашего адреса.

Это письмо посылаю С.Н. Булгакову – с просьбой при первом случае передать Вам.

С соверш<енным> почт<ением>
А. Глинка
(Волжский – по литературе)

Адрес
Симбирск
Стрелецкая 13
Александру Сергеевичу Глинке[28]

Именно к Гершензону обратится Глинка впоследствии, когда огромная трехтомная биография, вполне законченная к марту 1910 г., о чем свидетельствует объявление, опубликованное в «Известиях книжных магазинов Т-ва М.О. Вольф», не нашла своего издательства – ни в новообразованном издательстве «Путь», ни, годом спустя, в венгеровском «Просвещении»[29]. Формальной причиной для отказа была хаотичность и необработанность собранного Глинкой материала и, как следствие, огромный объем исследования. Однако в письме Глинки Гершензону вполне видна готовность переработать материал с целью сокращения его до стандартного размера, и вообще придать ему вид не всеполной и всеисчерпывающей биографии Достоевского (по завершению труда Глинка отказывается от идеи создания такой «универсальной глоссы»), но, скорее, хрестоматии или «материалов к биографии»:

Многоуважаемый Михаил Осипович!

Посылаю Вам часть (1/2, меньшую [1–9 главы вкл<ючительно>[30]] моей книги о жизни Достоевского для передачи в «Мир». Сергей Николаевич писал, что Вы не отказываетесь быть посредником между мной и фирмой. Мне боязно, что пропасть может рукопись, а у меня один экземпляр (нет черновика), переписывать же дорого стоило бы. Затем, хотелось бы ответ иметь, по-возможности скорее, во всяком случае, с тем расчетом, чтобы до лета рукопись возвратилась бы домой.

Посылаю половину, первую, меньшую. Вторую часть можно было бы издать позже, ее мне хотелось бы

переделать местами. В случае согласия – я бы и первую проредактировал ещё раз. А теперь не хочется (мало верю в успех дела) да и некогда.

Размер рукописи от 70 до 100 листов[31], ближе к первой цифре.

Передавая рукопись, подчеркните, пожалуйста, следующее: работа моя не биография, а только лишь полная систематическая сводка биографич<еского> материала, расположенного хронологически и дающего[32] [для учебных] целей и целей изучения почти все, что было в печати о [жизни (житейской гл<авным> обр<азом>)] Достоевском <так! – *А.Р.*>. Материал этот приводится в подлинном виде (без переработок и <,> б<ыть> м<ожет,> слишком сырой), но не всегда в цельном виде. Разрывы писем и друг<их> данных собраны<?> в видах[33] расположения материалов во времени. Вообще это [скорее] биографическая хрестоматия. Если придется еще ее пересмотреть для печати, постараюсь еще более приблизить книгу к этому типу, удалив все восторгающееся, приподнятое, косматое…

Ну<,> о технической стороне печатания, – если дело наладится, спишусь потом. Необходимы в большом количестве иллюстрации из фотографий. Это нужно будет потом устроить через Анну Григорьевну.

О деньгах – устройте Вы, Михаил Осипович, Вам виднее. Скажу только, что совсем без денег издавать не соглашаюсь. Минимум мой – рублей 1000 при начале, и общий гонорар 30 или даже 25 руб. с печатного листа.

Если бы фирма стала настаивать на сокращении издания до определенного размера, я взялся бы сжать[34] материал [и причесать], но попросил бы заключения условий и задатка. Очень уж денег нужно, как нужно-то…

Ну<,> пусть на худший конец книга моя будет нечто вроде комментариев (только биографич<еских>) Зелинского или Покровского, но ведь такие книги нужны и идут. И эта как полезная учебно-литературная (сводная) книга, я уверен, в 3 т<ома> разойдется [(надоела она мне – вот в чем и правда, и беда…)].

Пожалуйста, устройте что и как можно, и особенно простите, что беспокойство приношу. Не сердитесь, и

слова хоть два скажите о себе, как там Вы? Как бы побывал в Москве, да повидал всех, кого хочется. Так здесь все<->таки одиноко и неласково жить. Храни Вас Господь.
Ваш искренний А.Глинка

Адрес
Симбирск
Александру Сергеевичу
Глинке

<…>

P.S. Рукописи свои я даже не пересматривал, а, ведь, написано около уже 5 л<ет> тому назад все это. Не веря по настоящему в возможность издать, – нужно будет пересмотреть и… переделать многое. Но все это устраивать может захотеться только в уверенности <,> что будут печатать[35].

В самом тоне глинковского письма сквозит усталость, – но это не только усталость от бесконечных издательских отказов. Скорее это – усталость от самой книги. Тот самый Достоевский, который в начале 1900-х годов воспринимался как квинтэссенция русской жизни и светоч христианской борьбы против «бюрократического нигилизма», в первой (а уж тем более второй!) половине 1910-х годов оценивается уже иначе. Те концепты и ценности, которые имели значение во времена замысла: христианская общественность, социальный идеал, криптохристианство революционного процесса, наконец, фигура самого Достоевского как «религиозного типа», как носителя и пророка «идеалов» – полностью утратили свое значение за время его воплощения. Изначальная гипотеза, выдвинутая С.Н. Булгаковым и А.С. Глинкой, не выдержала критической проверки собранными фактами. В 1910-е годы «волжского идеалиста» влекут другие герои: в 1914 г. в книгоиздательстве «Путь» без особых издательских сложностей выходит начатая в 1912 г. брошюра «В обители преподобного Серафима»[36].

Примечания

[1] *Флоровский Г., прот.* Пути русского богословия. 3-е изд. / С предисл. прот. И. Мейендорфа и указат. имен. Р., 1983, С. 452 (начало раздела VIII «Накануне»).

[2] Укажем на наиболее значительные исследования, посвященные жизни и творчеству А.С Глинки: *Коляда Е.Г.* Журнал для всех // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX начала XX веков: 1890–1904. Социально-демократические и общедемократические издания. М., 1981. С. 309–352; *Кейдан В.И.* Взыскующие града. Хроника частной жизни русских философов. М., 1997; *Колеров М.А.* Idealismus militans: история и общественный смысл сборника «Проблемы идеализма» // Проблемы идеализма. Сборник статей [1902]. М., 2002. С. 61–224; *Резниченко А.И.* От составителя. Комментарии // Глинка (Волжский А.С). Собр. соч.: В 3 кн. Кн. I: 1900–1905. М., 2005. С. 737–915; *Тахо-Годи Е.А., Троицкий В.П.* «Духовная Русь» – неосуществленный издательский проект 1918 года // Тахо-Годи Е.А. Великие и безвестные: Очерки по русской литературе и культуре XIX–XX вв. СПб., 2008. С. 425–442; *Резниченко А.И.* Комментарии // Глинка (Волжский) А.С. Собр. соч.: В 3 кн. Кн. II: 1906. М., 2013 (в печати).

[3] *Волжский*. Мистический пантеизм В.В. Розанова // Новый Путь. 1904. № 12. С. 29. Статья вошла в сборник: *Волжский*. Из мира литературных исканий. М., 1906.

[4] *Булгаков С.* Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев, Толстой. (Параллели) // Литературное Дело. СПб., 1902. С. 121. Статья переиздана в сборнике С.Н. Булгакова «Тихие думы» (М., 1996).

[5] Там же. С. 138.

[6] «Ведь, задача человечества есть организация на началах любви, братства и свободы, – *свободная* теократия, этот христианский идеал должен быть исполнен в истории; значит, что же могут изменить здесь силы зла, хотя в данный момент и заслоняющие собой солнце правды, но имеющие пред ним, в конце концов, исчезнуть, яко тает воск от лица огня» (*Булгаков С.* Васнецов, Достоевский, Соловьев, Толстой. Параллели. С. 139).

[7] Я перефразирую здесь заголовок статьи С.Н. Булгакова 1902 г., впервые опубликованную в кн. 66 журнала «Вопросы Философии и Психологии».

[8] *Роднянская И.Б.* С.Н. Булгаков. Через четверть века. Комментарии // Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 677–678. Письма С.Н. Булгакова к А.Г. Достоевской опубликованы: Из архива А.Г. Достоевской / Публ. Э. Гаррето. Минувшее. Т. 9. Париж, 1990. С. 235–293.

[9] *Булгаков С.* Через четверть века // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 14 т. Юбилейное (6-е изд). СПб.: Изд. А.Г. Достоевской, 1904–1906. Т. 1. СПб., 1906. С. IV–V.

[10] *Булгаков С.* Венец терновый. Памяти Ф.М. Достоевского // Булгаков С.Н. Соч. Т. 2. С. 226.

[11] Курсив С.Н. Булгакова.

[12] Курсив С.Н. Булгакова.

[13] Курсив мой.

[14] *Булгаков С.* Через четверть века. С. IX.

[15] «православие называется "*нашим русским социализмом*" [курсив мой. – *А.Р.*]. <…> Следовательно, речь идет о "православии" не как об *одном из трех* [курсив Булгакова. – *А.Р.*] существующих вероисповеданий, которое впало в тяжелый грех фактического цезарепапизма и предало церковь кесарю, но о вселенском христианстве, имеющем примирить и объединить собою все и всех» (*Булгаков С.* Через четверть века. С. XXII)

[16] Там же.

[17] Там же. С. XXXV.

[18] Там же.

[19] «Мы сами можем погибнуть в пустыне, не достигнув Обетованной земли, но мы должны сохранить тот ковчег, который был нам вручен» (Там же. С. XXXVIII), – вручен Достоевским.

[20] «Стремление Достоевского к Христу, его любовное приникновение к Нему, извне можно понять, чуть-чуть почувствовать только через сравнение с самыми сокровенными, интимными своими чувствованиями. Здесь мы прикасаемся к "святая святых" души великого христианина-мученика, каким был Достоевский. Он любил Христа той живой, страстной, навеки преданной любовью, какою можно любить только единственное, неповторяющееся бесподобное существо, любил в индивидуальных чертах Его, в интимнейших изгибах; психологическое подобие этой любви, некоторый намек на нее можно указать только в высшей влюбленности, какою иногда люди друг друга любят, часто безнадежно, но навсегда и мистически…» (*Волжский*. Мистический пантеизм Розанова // *Глинка (Волжский) А.С.* Собр. соч.: В 3 кн. Кн. II. М., 2013. С. 402 (В печати)).

[21] Особенно хорошо это видно при сопоставлении двух «Пасхальных писем» – Булгакова и Глинки, – опубликованных в самом первом номере просуществовавшей всего две недели киевской газеты «Народ». *С. Булгаков*: «Мы по-прежнему разделяем веру Достоевского и Соловьева, что народ наш, этот погромный хулиган звериного образа, погрязающий в смрадном грехе, есть все-таки народ-богоносец, и имеет свою важную и определенную задачу в мировой истории в плане мирового спасения. Пусть будет отвален от гроба тяжелый камень, не выпускающий ни мертвого, ни живого, и откуда выйдет четырехдневный, смердевший, но воскресший Лазарь навстречу своему Господу». *Волжский*: «В глубине глубин соловьевского синтеза светит зовущий свет Христовой осанны, к ней всю жизнь свою через боль и муки влекся испытующим опытом необъятной души своей Достоевский. <…> И надо выносить, выстрадать, пóтом и кровью долгих мук и терзаний выстрадать свет осанны, и тогда жизнь осветится иначе, к иному по иному поведет. Подвиг Соловьева и Достоевского зовет нас, и, – что есть сил, – своим скромным делом мы должны, прияв их подвиг в душу, пойти за ними, по их стопам; путь впереди длинен, путь долог, но нужно идти, отвечая на запросы той жизни, которая кругом» (Народ. Киев. 1906. № 1. С.1).

[22] НИОР РГБ. Ф. 91/II. К. 1. Ед. хр. 120. *Л.* 7об. –8. Это письмо от 3 сентября 1906 г.

[23] НИОР РГБ. Ф. 93/II (Достоевский) К.2. Ед. хр. 92. *Л.*1. Публикуется впервые.

[24] Ранний вариант: *для*

[25] Там же. *Л.*2–7, об. Публикуется впервые. Здесь и далее: треугольными скобками <> обозначены границы необходимых по смыслу публикаторских вставок; квадратными скобками [] – вписанное А.С. Глинки поверх строки; слова, разобранные предположительно, отмечены знаком <?> Стилевые особенности источника, особенности правописания, такие, как слитные, раздельные (за исключением написания частиц через дефис), а также авторские подчеркивания сохранены.

[26] После *если* вычеркнуто: *это*

[27] После *В начале* вычеркнуто: *будуще<го>*

[28] НИОР РГБ Ф. 746 (М.О. Гершензон) К. 31. Ед. хр. 39. *Л.*1–2, об. Публикуется впервые.

[29] Хождение Глинки по издательским «мытарствам» отмечено Е.А. Голлербахом: *Голлербах Е.А.* К незримому граду. Религиозно-философская группа «Путь» (1910–1919) в поисках новой русской идентичности. СПб., 2000. С. 116–120.

[30] и предисловие, введение, оглавление. (*прим. А.С. Глинки*)

[31] два толстых тома и б.м., третий со статьями и указателями… (*прим. А.С. Глинки*).

[32] После *дающего* вычеркнуто: *возможность*

[33] Ранний вариант слова: *целях*

[34] ну листов до 60… что ли (*прим. А.С. Глинки*).

[35] НИОР РГБ Ф. 746 (М.О. Гершензон) К. 31. Ед. хр. 39. *Л.* 5–7. Это письмо от 26 февраля 1912 г. Публикуется впервые.

[36] Эта мировоззренческая трансформация была особенно заметна в послереволюционное время. Так, 23 августа 1923 г. Д.С. Усов писал Е.А. Архиппову: «Разыскал А.С. Глинку-Волжского. Был у него вечером. Темноватая, плохо прибранная комната, шипящий медный самовар… А.С. необычайно похож на священника. Волосы до плеч, монашеский желтый лик. Слегка старческий выговор с мягким "л". Много беседовали – о кн. Андрее <Звенигородском>, об Эрне, о Вас <…> Про себя Волжский говорит, что он давно "выпал из писательской колеи и ушел в быт". Особенно последние годы перед революцией ему было так "хорошо и тепло на царской службе". Из всего написанного им он ценит и вообще считает только одно: "В обители преподобного Серафима". Остальное ему давно чуждо» (Личное некаталогизированное собрание М.Ю. Гоголина. Фонд Е.Я. Архипова. Я выражаю глубокую признательность замечательному московскому собирателю за возможность процитировать это письмо). Как видим, о Достоевском в 1923 г. Глинка даже не упоминает.

Д.С. МОСКОВСКАЯ

(Россия, Москва, ИМЛИ РАН)

Петербург Ф.М. Достоевского в литературно-критическом пространстве Серебряного века как источник литературоведческого урбанизма Н.П. Анциферова

Имя автора знаменитой трилогии о Санкт-Петербурге – «Душа Петербурга» (1922), «Петербург Достоевского» (1923), «Быль и миф Петербурга» (1924) – Н.П. Анциферова (1989–1958) ассоциируется с северной столицей. Здесь в 1910–1920-е гг. формировался он как ученый, здесь были заложены теоретические основы его локально-исторического метода[1]. Здесь увидели свет его первые, знаковые книги, посвященные «городу-поэме».

Становление Анциферова как ученого совпало с эпохой модернизма в России. Впервые он приехал в Петербург в 1908 г. Встреча с северной столицей было для него новым и мощным урбанистическим переживанием, тем более сильным, что оно было подготовлено чтением художественных произведений, где отразился город. Аптека, улица, фонарь; хриплые женские крики – бытовая фантастика Петербурга Достоевского и Гоголя была глубоко прочувствована Анциферовым[2] благодаря духовно заостренной оптике поэтов и критиков-символистов – И. Анненского, А. Белого, А. Блока, В. Брюсова. О предваренности научной интуиции Анциферова напряженным урбанизмом Серебряного века говорит обилие поэтических цитат и реминисценций в его воспоминаниях о первых годах жизни в Петербурге.

Анциферов никогда не скрывал того воздействия, которое оказывала урбанистическая литература XIX–XX вв. на его научную работу. Содержание этого воздействия ученый раскрыл в первой своей литературоведческой статье[3], написанной в 1921 г. на смерть Блока. В ней со всей отчетливостью прозвучала анциферовская идея – мысль о том, что художественная литература является выразительницей души той местности, где жил писатель, где, находясь под воздействием ее своеобразного

облика и духовной атмосферы, он создал свои урбанистические и пейзажные зарисовки. Анциферов подчеркнул особую роль художественной местнографии, без которой историку трудно понять истоки своеобразия исторических судеб земли, а литературоведу останутся непонятыми тайные механизмы творчества ее певцов.

Предметом особого внимания ученого всегда оставались образы Петербурга Достоевского. Здесь Анциферов нашел богатый материал для «нахождения следов Петербурга в душах людей»[4]. Особое воздействие на Анциферова-ученого оказала художественная идиография Достоевского – уникальная способность этого писателя в интуитивном целостном художественном переживании внешней реальности преодолевать порог столь характерного для эпохи «критического реализма» феноменологического типизирования действительности, взойти к постижению *власти идей* в историческом социальном развитии.

Но не только Достоевский, и даже не столько *сам* Достоевский, воздействовал на Анциферова. Интерпретация «Петербурга» Достоевским в литературе и критике Серебряного века указала Анциферову, что именно ему как историку следует искать в урбанистических портретах этого писателя. Эпоха символизма наделила неуместную в научном познании метафору «душа города» конкретным социально-историческим и литературоведческим содержанием и дала направление историко-литературного его постижения в художественном образе.

Содержательная «интертекстуальность» – ярчайшее знамение всех без исключения поэтических течений модернизма. Одним из первых ее значение для типологии стилевого развития осознал именно Анциферов. В своих трудах ученый дал этому явлению историко-литературное обоснование. Оно ставит Анциферова у истоков углубленного исследования того, что сегодня мы привычно называем «петербургским текстом» русской литературы. Сам Анциферов называл историческую повторяемость и изменчивость черт образа города, создающую «известный ритм в его развитии» и дающую возможность «наметить известную традицию в истории его восприятия»[5], «литературным мифом» города. На образах Петербурга в русской литературе Анциферов убедился, что отражение города в литературном мифе не случайно, что в нем нет произвола воображения – всё в этих образах подсказано художнику самой историей[6].

Научная задача воссоздать по литературе о Петербурге «текучий образ города и вместе единый в чем-то основном, составляющем его сущность, как органического целого», исследовать «известную традицию в истории его восприятия» составила замысел первой книги Анциферова «Душа Петербурга». Вероятно, понимая внутреннюю связь идеи Анциферова с духовным пространством Серебряного века, издатели предложили проиллюстрировать эту работу великолепной мирискуснице А.П. Остроумовой, которая специально для нее создала серию исполненных таинственной энергии петербургских ведут. Многозначные архитектурно-монументальные символы «Петра творенья», черно-белые гравюрные оттиски которых украсили это издание Брокгауза и Ефрона, подтверждают, что для формирования важнейших научных концепций Анциферова была необходима художественная и литературно-критическая мысль Серебряного века, и, в первую очередь, актуализированная в ней петербургская тема Достоевского. Именно эту тему, высвеченную и преломленную символистским интуитивным новым историзмом, воспринял и использовал Анциферов.

Образы Петербурга Достоевского Анциферов вычленяет в романе Белого «Петербург»: из всей вереницы созданных Белым образов города Анциферов обращает внимание на ведуту, наиболее «достоевскую» по тому значению, которое изображенная местность имела для формирования у Достоевского первичного ощущения-переживания северной столицы, – на изображение Михайловского (Инженерного) замка.

Особо выделяет Анциферов эскиз «страшного места»[7], поданного в романе Белого как знак «петербургского проклятия» на «теле» русской истории: «Закипевшие воды канала бросились к тому месту, где с оголтелых пространств Марсова Поля ветер ухал в суками стонавшую чащу: что за страшное место!» Анциферов фиксирует архитектурную доминанту этого пространства, предопределившую у Белого в большей степени, чем природа и погода, особенную атмосферу местности:

«*Страшное место увенчивал великолепный дворец*». Этот емкий символ, соединивший в своей многозначности столь многое и столь существенное для «петербургского периода» русской истории, буквально потрясает историка Анциферова. И он сосредотачивается на тех деталях, которые с краеведческой наблюдательностью фиксирует Белый:

> Вверх протянутой башнею напоминал он причудливый замок: розовато-красный, твердо-каменный; венценосец проживал в стенах тех: <…> венценосца того уже нет. Во Царствии Твоем помяни его душу, о Господи![8]

Анциферов комментирует созданный Белым «портрет» местности *как «одухотворение» ее историей через выявление во внешнем облике местности наиболее существенных, символических черт, определяющих ее характер и судьбу*. Анциферов дорожит способностью Белого-символиста *пережить* Инженерный замок с его «историческим наследием, преломленным настоящей минутой»[9].

Обращаясь впоследствии к образам Петербурга Достоевского[10], Анциферов идет путями, в методологическом плане уже проясненными для него как исследователя монументальными образами Петербурга Белого. Художественная проницательность Белого привлекла внимание Анциферова к тем и по сей день существующим пространственным (природным и архитектурным) формам Петербурга, которые воистину являются *реальным комментарием* к одному из важнейших компонентов литературной традиции отображения города, достигшей историософской зрелости в романах Достоевского, – именно к мотиву местного проклятия*: «Петербургу быть пусту»*[11].

Что, во многом благодаря наблюдательности писателей Серебряного века, Анциферов отмечает как реальный источник урбанизма Достоевского? Известно, пишет Анциферов, что братья Достоевские – москвичи Михаил и Федор, направились в Петербург вскоре после гибели Пушкина. Для них этот город был прежде всего городом Поэта, местом его дивного расцвета и безвременного гибели. Ссылаясь на запись от 1876 г. в «Дневнике писателя», Анциферов напоминает, что братья предполагали посетить место рокового поединка, последнюю квартиру и в ней комнату, в которой поэт испустил дух. Но

первой встречей с Петербургом для Достоевского стала другая историческая местность, его потрясла иная символическая архитектурная доминанта, о страшной энергии которой позже напишет Белый, – Михайловский замок на Марсовом поле, где помещалось Инженерное училище[12].

В отборе возможных впечатлений, посетивших здесь Достоевского, Анциферов опирался на значение Михайловского замка как важнейшей исторической доминаты архитектурно-монументальных «интерьеров» столицы «рубежной» страны, замеченной Белым в романе, посвященном революционным дням 1905 г. В 1919 г. Анциферов продолжит начатую Белым историческую символизацию. Каждая деталь, отмеченная Анциферовым в облике Михайловского замка, призвана указать на значимые для русского общественного сознания духовные ценности и культурно-исторические смыслы, которые последовательно «работают» в его исследованиях на объяснение исторического содержания созданных русской литературой XIX–XX вв. образов Петербурга как многозначного символа исторического пути России.

Вслед за Белым Анциферов подчеркивает, что замок был построен для *Гроссмейстера мальтийского ордена* и действительно походил на *замок:* со всех сторон его окружали *каналы*, а *подъемные мосты отделяли* его от города. Замковый двор, имея правильные восьмиугольные формы, не повторял, однако, геометрии внешнего периметра, словно *нарушая законы физического пространства*. Стены замка были рустованы и украшены в нишах *статуями*. В замке совершались *хлыстовские радения*. *Для проживания людей* это строение было *неудобно:* в коридорах его беспрестанного дул *сквозной ветер*[13].

Так, опираясь на художественную интуицию Белого, Анциферов «лепит» образ города-замка, ставшего вскоре после пролетарской революции *пустынным памятником тирану, забвенью брошенным дворцом*. Этот образ призван пояснить истоки пророческого общегородского петербургского «топографического» чувства, с особой остротой и сегодня поражающего посетителей Инженерного замка. Петербургская интуиция Андрея Белого о *страшном месте, увенчанном великолепным замком*, вручает Анциферову-литературоведу ариаднину нить в постижении той традиции, в которую влился образ

Петербурга Андрея Белого, – традиции, воспринятой этим писателем у Достоевского.

В своих работах Анциферов напомнит, как под воздействием первых юношеских впечатлений от Инженерного замка у Достоевского зародится мысль написать роман на тему дворцового переворота и его духовно-психологической природе, и писатель составит план романа о низвергнутом Иоанне Антоновиче, искушаемом честолюбивыми мечтами. В этом наброске Мирович показывает императору-узнику торжественную панораму Петербурга, желая пробудить в нем честолюбивые мечты. Может быть, предполагает Анциферов, этот образ искушения возник в душе Достоевского, когда он юношей, упоенный мечтами о славе, смотрел на панораму северной столицы из амбразуры окна Инженерного замка. Далее весь жизненный путь Достоевского, в изображении Анциферова, подчинен этому первому переживанию Петербурга[14]. Анциферов допускал, что в тот миг в душу будущего писателя вошло непреодолимое искушение, приведшее его позже к петрашевцам. Так роман Белого в некотором роде руководил взглядом Анциферова: ученый проникает в содержательные ценностно-эмоциональные составляющие восходящей к Достоевскому традиции восприятия города оптикой, просветленной Серебряным веком.

Напряженным историософским и футурологическим поискам модернизма Анциферов обязан и постановкой темы «Идея Петербурга и Золотой век»[15]. Наблюдения над историей текста романа «Преступление и наказание» позволили Анциферову заявить об этой теме: «Уже в “Преступлении и наказании” ясно был намечен мотив Золотого века, впоследствии не вошедший в окончательный текст», – пишет в диссертации ученый и приводит цитаты из записных книжек Достоевского: «“О, зачем не все в счастьи? Картина Золотого века. Она уже понята в умах и сердцах”», – и продолжает свои размышления: «Не следует ли допустить, что *об этом видении Золотого века и мечтал Раскольников, стоя над Невой перед пышной панорамой Северной Пальмиры, когда перед ним возникали образы Венеции и Золотого рога*? Ведь Раскольников, после убийства всматриваясь в ту же панораму, с ужасом видит, что для убийцы развернулась бездна, в которую рухнули все его мечты о преображенной земле, о

Золотом веке». «Но эти камни смогут вновь заговорить, – комментирует записные книжки Достоевского Анциферов. – Для этого необходимо очиститься покаянием, принять возмездие. “Я хочу иметь на это право и вследствие того… он идет и на себя доказывает”»[16].

Но постижение глубины и исторических перспектив поднятой Достоевским темы Петербурга и Золотого века стало возможным для Анциферова благодаря тому, что в творчестве писателей-современников он увидел ее развитие и зарождение новых тенденций:

> Образ Петербурга в поэзии А. Блока является звеном традиции восприятия нашего города самой значительной и самой глубокой. Но примыкание к традиции не есть поглощение ею. Образ А. Блока вполне индивидуален. Город таинственной пошлости претворяется в город теофаний. Но это новое слово о Петербурге звучит тихо и глухо. И не настало время стараться исчерпать его глубину[17].

Анциферов считал, что понимание Петербурга Достоевским, чрезвычайно содержательно богато, но, несмотря на это не отказывается от задачи научно воссоздать образ Петербурга Достоевского целостно – в его стилевых и мировоззренческих доминантах. И путь к этому указывает Анциферову природно-монументальный облик Петербурга, в который столь пристально выглядывались художники и литературные критики Серебряного века, в том числе И. Анненский.

В статье «Достоевский в художественной идеологии» Анненский затронул интересующую Анциферова тему Петербурга при разборе романа «Преступление и наказание». Анненский назвал это произведение романом «знойного запаха известки и олифы», но еще более романом «*безобразных давящих* комнат»[18].

Характеристика содержания романа дается Анненским по принципу урбанистических деталей. Трагический путь Раскольникова Анненский непосредственно ставит в связь с особенностями Петербурга. Он пишет о *невинном гипнозе преступления*[19], который

творится только в Петербурге, в полутемных переходах черных лестниц, когда сквозь широко распахнутые окна и на мышастость заплеванных серых ступеней, и на голубоватость стен, искрещенных непристойностями, укоризненно смотрит небо цвета спелой дыни[20].

Анциферову показалась чрезвычайно важной отмеченная Анненским в эссе «Виньетка на серой бумаге к "Двойнику" Достоевского» фигура «петербургского *фланера*» у Достоевского: того с потерянным взглядом и озабоченно-рассеянной походкой субъекта, который любит петербургские дома, дружен с ними и вступает с ними в молчаливую беседу. И хотя сам Достоевский неоднократно сравнивал себя с «фланером», все же именно литературно-критическая рефлексия критика Серебряного века направила внимание Анциферова на этот особый образ петербуржца. По воспоминаниям Анциферова, он сам, став в 1908 г. жителем этого города, узнавал в себе характерные черты петербургского фланера.

Фланер, по Анциферову, – это тип городского сознания, одурманенного духовными миазмами города. В своих блужданиях по городу он всматривается в чужую ему жизнь, ища «спасения от самого себя» во все более раздражающих впечатлениях. Внутренняя опустошенность делает фланера особенно чутким к энергиям города, позволяет ему ими проникнуться настолько, чтобы воплотить в неподконтрольных сознанию, «чужих» и чуждых его духовной природе поступках.

Этого *загипнотизированного Петербургом странника* из романов Достоевского первым в критике приметил Анненский, что и помогло ему установить связь между городом и психологией героев. Именно Анненскому принадлежит мысль взглянуть на замысел Достоевского при изображении города с этой стороны как на главную производящую силу его городских сюжетов – «*Преступление есть нечто лежащее вне самого человека*»[21] – мысль, ставшую основополагающей для Анциферова при разработке им локально-исторического метода.

Художественная и литературно-критическая мысль Серебряного века даровала Анциферову возможность *целокупного* осмысления социально-исторического и духовно-культурного содержания художественного образа города, созданного Достоевским. Эпоха символизма позволила ему не стесняться определения своего метода как *научно-поэтического*. Спустя тридцать лет, в 1944 г. он захочет предпослать своей монографии эпиграф, заимствованный у изучаемого писателя: «Будучи больше поэтом, чем ученым [у Достоевского – художником. – *Д.М.*] я вечно брал темы не по силам себе»[22]. То не было признанием собственной слабости как ученого, а утверждением присущего ему как исследователю своеобразия и даже научного преимущества.

«Поэтический метод» Анциферова, восходящий к культуре Серебряного века, позволил ему *впервые* в науке о литературе представить проблему урбанизма как самостоятельный ее раздел. Символизм как направление в искусстве эпохи модернизма помог ему осознать отличие художественной и литературно-критической *типизации* от *символизации* бытовой феноменологии в «мифе». Серебряный век подсказал определение содержания введенного им понятия «петербургский литературный миф», помог выявить его смысловые и стилевые доминанты и его субъекта, выразителя авторской интенции. Субъектом этого мифа является, по Анциферову, город не только в своей пейзажно-изумительной видимости, а как понимание писателями *действительной истории и как сама эта сублимированная в архитектуре действительная история*.

Анциферов был поэтом-историком, поэтом-литературоведом, и этим он обязан научной и художественной интуиции символизма. То, чем Серебряный век одарил Анциферова, была научная возможность собственным «лиризмом» растворить грань между сюжетом и представлением о содержании всего произведения, преодолеть ту неизбежную психологическую и историческую дистанцию, которая существует между стихией писателя и литературоведа. Эти грани Анциферову удается ненасильственно нивелировать и тем самым избежать искусственных ограничений лабораторно-научного подхода к художественному творчеству. Тема города рассмотрена им в необычном обличье – как «некоторое социально-историческое *сопереживание*»[23]. Опыт Серебряного века помог Анциферову увидеть объективное историческое содержание природно-архитектурного ландшафта Петербурга и войти в круг его переживания Достоевским.

Примечания

[1] См.: *Московская Д.С.* «Литературоведческий урбанизм» Николая Анциферова (К 120-летию со дня рождения) // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2009. Т. 68. № 4. С. 18–33.

[2] *Анциферов Н.П.* Из дум о былом. Воспоминания. М., 1992. С. 130.

[3] *Анциферов Н.П.* Непостижимый город // Об Александре Блоке. Пб., 1921. С. 287–325.

[4] *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга // Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. Репринтное воспроизведение изданий 1922–1924 гг. М., 1991. С. 39.

[5] *Анциферов Н.П.* Непостижимый город. С. 287.

[6] Анциферов опирается на концепцию мифа у Вяч. Иванова, см.: *Анциферов Н.П.* Быль и миф Петербурга // Анциферов Н.П. <…> Репринтное воспроизведение изданий 1922–1924 гг. С. 49–50.

[7] *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. С.34–35.

[8] Там же. С. 35.

[9] Там же.

[10] Этой теме целиком посвящены две работы Н.П. Анциферова: «Петербург Достоевского» (1923) и монография «Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города – Петербурга Достоевского – на основе анализа литературных традиций» (1944; впервые издана в 2009 г.).

[11] *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. С. 58, 105, 107, 138–149, 176–187 и др., а также: *Анциферов Н.П.* Петербург Достоевского // Анциферов Н.П. <…> Репринтное воспроизведение изданий 1922–1924 гг. С. 45–46.

[12] *Анциферов Н.П.* Проблемы урбанизма. С. 246.

[13] Там же. С. 245.

[14] Там же. С. 246–247.

[15] Название последней, 16 главы диссертации Анциферова.

[16] *Анциферов Н.П.* Проблемы урбанизма. С. 454.

[17] *Анциферов Н.П.* Непостижимый город. С. 325. Эта тема с особой глубиной и совершенно по-новому заявит о себе в творчестве Н.А. Заболоцкого и К.К. Вагинова, см.: *Московская Д.С.* Образ Ленинграда в «Столбцах» Н. Заболоцкого в свете литературной традиции // Русская словесность. 2010. № 5. С. 35–39; *Московская Д. С.* Финал «ленинградской сказки» Константина Вагинова // Вестник славянских культур. 2010. № 6. С. 54–60.

[18] *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 182.

[19] Там же. С. 186.

[20] Там же. С. 186–187.

[21] Там же. С. 192.

[22] *Московская Д.С.* Диссертация Н.П. Анциферова: история защиты// Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2010. Т. 69. № 1. С. 58.

[23] Цитата из выступления Е.Б. Тагера на защите Н.П. Анциферова, см.: Архив РАН. Ф. 397. Оп. 1. Ед. хр. 126. Л. 111.

М.В. МИХАЙЛОВА

(Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова)

«Бесы» Ф.М. Достоевского в художественном освоении и теоретическом осмыслении Г.И. Чулкова

Творчество Ф.М. Достоевского после относительного забвения в 80-е годы XIX в., обусловленного вульгаризаторской и узкосоциологической интерпретацией его произведений народнической критикой (определение, данное Н.К. Михайловским – «жестокий талант», – тиражировалось многими изданиями), вновь оказалось в центре внимания на рубеже XIX – XX вв. Это было вызвано необходимостью для вступивших на литературную арену символистов и богоискателей найти свои корни не только в мировом пантеоне культуры, но и в русском ареале. Для символистского истолкования более всего «подошли» Н.В. Гоголь, Ф.И. Тютчев и Ф.М. Достоевский. О Достоевском заговорили как о предтече «нового религиозного искусства», в его произведениях стали искать и акцентировать «пророческие» прозрения. Об этой ситуации очень точно сказал Н.А. Бердяев:

> Когда в начале XX века в России возникли новые идеалистические и религиозные течения, порвавшие с позитивизмом и материализмом традиционной мысли радикальной русской интеллигенции, то они стали под знак Достоевского[1].

Его итоговое суждение прозвучало вполне категорично: «<…>все связаны с Достоевским, все зачаты в его духе, все решают поставленные им темы»[2]. Достоевский становится знаковой фигурой и как художник, предвосхитивший конфликты и катаклизмы эпохи, уловивший «динамизм» времени, выразившийся в череде общественных катастроф, и как философ, увидевший «распад» личности, оказавшейся перед лицом тяжелейшего нравственного выбора. С.Н. Булгаков прямо признавал, что «великий дух Достоевского уловил все основные особенности нового мировоззрения <…> следы <…> напряженной и страстной думы сохранились во многих его художественных произведениях <…>[3]. И среди важнейших он назвал роман «Бесы».

Идеи и образы Достоевского «проникли» в художественную ткань многих произведений начала XX в., прямые или скрытые цитаты возникали на их страницах иногда даже на уровне бессознательных заимствований. Современный исследователь назвал это явление «компетентным присутствием»[4]. В работах религиозных философов начала XX в. актуализировалось понимание писателем источников человеческого поведения как продиктованного высшими законами, устанавливалась принадлежность его одержимых идеей героев к метафизической сфере. Также отчетливо обнажалась осознанная художником опасность революционного волюнтаризма, свойственная русским готовность во имя великой идеи пожертвовать жизнями тысяч людей. А в творчестве писателей (З. Гиппиус, Андрей Белый, В. Ропшин, А. Ремизов, Ф. Сологуб) в обстановке нарастающей общественной нестабильности, готовящейся схватки «униженных и оскорбленных» со своими поработителями не менее значим, чем психологический, становился и социальный диагноз Достоевского, данный им человеку, возомнившему, что ему «все позволено» ради достижения земного рая. Голый рационализм, начинавший торжествовать в программах партий, порождал фанатиков, подталкивал к террористическим актам, служил оправданием феномену провокаторства. Так в произведения писателей Серебряного века «перекочевали» персонажи Достоевского, примерившие на себя уже новые «маски», произошло «скрещивание» «петербургских мечтателей» с «парадоксалистами», а «русскую идею» стали примерять к себе не только «русские мальчики», но и националисты всех мастей.

Отдельные аспекты темы «Достоевский и Серебряный век» уже рассматривались в современном литературоведении, однако творчество Георгия Ивановича Чулкова (1879–1939), поэта, прозаика, драматурга, критика, журналиста, видного деятеля символистского движения, оставившего богатое литературное наследие, в недостаточной мере привлекает исследователей. Уже до революции вышло его шеститомное собрание сочинений, причем в него вошло далеко не все, что было им опубликовано в различных изданиях. А потом еще

почти 20 лет, уже при советской власти, он регулярно печатал исторические исследования («Императоры», «Мятежники 1825 года»), занимался изучением творчества Пушкина, Достоевского, Тютчева, публиковал романы, рассказы, очерки, корреспонденции, воспоминания. При этом многое при жизни Чулкова так и не увидело свет[5] (по причине цензурных запретов, а порой сам автор считал невозможным даже предлагать к печати произведения, в которых отчетливо прочитывалось его христианское миросозерцание, сформировавшееся во многом под влиянием Достоевского).

Достоевский как писатель, философ, религиозный деятель занимает важнейшее место в наследии Чулкова[6], что во многом помогает понять эволюцию творчества этого художника, особенности его письма. Рассмотрение обозначенной в названии статьи темы важно также для понимания вопроса о традициях, подражании, заимствовании, ученичестве и пр., ибо вряд ли найдется другой художник, кроме Чулкова, в творчестве которого апелляция к манере Достоевского была бы столь очевидной, явной, не маскируемой никакими другими художественными ухищрениями. На самом раннем этапе творчества Чулков опубликовал в сборнике «О мистическом анархизме» (1906) работу «Достоевский и революция», в которой выступил оппонентом суждений Мережковского о писателе. Затем предъявил плоды своих раздумий (включив Достоевского в христианскую традицию в духе антропологии, восходящей к учению Паскаля) в публичной лекции «Достоевский и современность», которую читал перед различными аудиториями на протяжении нескольких лет. А в 1918 г. подытожил размышления о Достоевском в работе «Достоевский и судьба России». В начале 30-х годов он создал биографический роман-исследование «Жизнь Достоевского», которое относится к излюбленному им жанру *духовных биографий*, т.е. таких, где отчетливо выявлено религиозное мировоззрение писателя и самого автора (такой биографией стала чулковская «Жизнь Пушкина», в отдельном издании 1937 г. буквально изуродованная цензурой). Текст романа хранится в Отделе рукописей ИМЛИ[7]. Три рецензента – Б. Томашевский, В. Кирпотин и В.С. Любимова – дали в целом положительную оценку рукописи и предложили ее к публикации, правда, с определенной

редакторской правкой. Рецензенты не уловили или сделали вид, что не поняли, религиозного подтекста исследования (в период написания этой вещи Чулков, чтобы напитаться атмосферой, окружавшей Достоевского в период создания «Братьев Карамазовых», даже посещал Оптину Пустынь). Они увидели, что автор постарался «реабилитировать» Достоевского, дав иное, чем было принято в 1930-х годах, толкование тем или иным фактам, однако постарались, насколько возможно, затушевать это. Томашевский предложил только удалить слишком подробное «изложение ветхозаветной истории»[8], вложенное в уста дьякона. В. Кирпотин же вообще практически воздержался от замечаний и похвалил автора за то, что тот уклонился от «ответов на те вопросы, которые еще не были решены или решены были в идеалистическом духе», и согласился с выводом Чулкова относительно двойственности Достоевского, который действительно так и не сумел разрешить «даже для самого себя раздиравших его внутренних противоречий»[9]. Наиболее верный ход для написания доброжелательного отзыва нашла В.С. Любимова, которая предложила анализировать роман именно как *художественное произведение.* Это в какой-то мере избавило ее от необходимости предъявлять Чулкову претензии идеологического характера, поскольку он создавал, по ее убеждению, *образ* писателя, следовательно, идеи Достоевского рассматривались автором как его *переживания*:

> Чулков рисует образ необычайного, очень одинокого и очень искреннего человека с противоречивыми страстями, все доводящего до крайности, рисует характер гения, постигшего все «глубины души человеческой» и одержимого идеей об «оправдании человека», плененного образом «совершенного человека»[10].

Но и она не могла не ощутить «скрытую полемику» автора, очевидные «следы его личных симпатий и антипатий»[11], которые, по ее мнению, сквозят в характеристике взаимоотношений Достоевского и Белинского, неверной трактовке «Бесов», излишнем сближении Достоевского и Вл. Соловьева.

Машинопись носит следы внесенной Чулковым правки, после чего ее дали, по-видимому, еще одному рецензенту, носящему говорящую фамилию В. Другов (литературовед

с такой фамилией неизвестен), чей отзыв больше похож на скрытый донос. Он опроверг все положительные характеристики рецензентов и не посчитал правку Чулкова хоть сколько-нибудь удовлетворительной. Его мнение было однозначным и безапелляционным: основные положения работы являются «спорными и неверными», «усиленно раздут конфликт» между Достоевским и Белинским, не выявлено «беспримерное проявление мести» Достоевского по отношению к Тургеневу, неверно представление Чулкова о том, что «синтез» Достоевского – это «социализм со Христом, и поэтому он всем чужд и безмерно одинок». «Отсюда, – пишет В. Другов, – придется предположить, *хотя прямо Г. Чулков этого нигде не скажет*, что "прозрения в масштабе тысячелетий" касаются как раз проблемы социализма без Христа и тем самым *не очень благожелательно затрагивают наши дни*» [курсив мой. – *М.М.*] После высказанных замечаний (а было их довольно много и все одного и того же плана) последовал вывод относительно «методологии» чулковского исследования: вся работа «написана в этом стиле: осторожных умолчаний, гибких формулировок с затаенным смыслом, поскольку это касается проблемы отношения Достоевского к революционному движению и к наиболее прогрессивным тенденциям русской литературы». Поэтому автор и не смог создать облик писателя, «рожденного русской действительностью», жившего «с постоянно кровоточащей раной» от «измены своим прежним заблуждениям»[12]. Стало ясно, что романизированную биографию Достоевского издать не получится, и Чулков, удалив из нее беллетристические моменты, оставил лишь литературоведческий комментарий к жизни писателя, и книга под названием «Как работал Достоевский» вышла из печати в 1939 г. в серии «Творческий опыт классиков» уже после смерти автора. К счастью, автору удалось частично сохранить то, за что его критиковали рецензенты.

Достоевский был для Чулкова художником, соединенным символистской «цепью» с Данте, Ибсеном, Вл. Соловьевым. Кстати, идеям последнего Чулков остался верен до конца своих дней, явив собою едва ли не последнего «соловьевца» на советской земле. Не случайна поэтому сцена, венчающая роман:

> Среди почитателей Достоевского, которые выносили из церкви гроб, выделялся один нескладный, высокий молодой человек, необычайно бледный. Это был Владимир Соловьев. У него были странные глаза. *Трезвым людям* казалось, что это *сумасшедший*, который видит то, чего другие не видят[13] (выделенные курсивом слова вписаны рукой Чулкова; по этому поводу В. Другов ядовито заметил, что исправления внесены с целью «обеспечить цензурность текста»[14]).

И нет ничего удивительного, что свой первый роман «Сатана» Чулков создает «с оглядкой» на Достоевского. Роман написан от лица повествователя, жителя городка, где разворачивается действие. По мнению рецензентов, он оказался самым «бездеятельным и ненужным лицом»[15] в повествовании (но стоит напомнить, что подобные упреки нередко приходилось выслушивать и самому Достоевскому). А вообще, по поводу этого произведения Чулкова в критике разразился буквально скандал: раньше не было принято афишировать заимствования, а тут перепевы «Бесов» и «Братьев Карамазовых» подаются абсолютно откровенно. Только один критик похвалил автора за то, что он «умело претворил лики Достоевского в современные лица, по-своему и оригинально создал трепещущих нынешнею жизнью людей и полную огня и движения интригу»[16]. Остальные же не пожелали заметить, что это было не бессовестное «копирование», а тщательно продуманный прием: «помещение» известной литературной фабулы в новые исторические обстоятельства. Писатель опирался не столько на события современной ему действительности (они представляли собой поверхностный слой произведения), сколько на сюжетную канву «Братьев Карамазовых» и политическую атмосферу «Бесов», которые «пришлись впору» событиям общественной и политической жизни России середины 1910-х годов. И, может быть, именно использование известных литературных «ходов», их «наложение» на тенденции исторического развития России способствовали занимательности романа и определили его художественное своеобразие. Если бы тогда существовало понятие о таких жанрах, как «ремейк» или «сиквелл», т. е. появление «новой продукции», с использованием ранее разработанных идей, то Чулкова по праву можно было

бы объявить создателем первых произведений подобного рода в России!

Как и Достоевский, Чулков тоже пытался запечатлеть широкую картину русской жизни. В «Бесах» события длятся почти 10 лет, у Чулкова описаны три-четыре года того «беснования», которое обозначилось в преддверии Первой мировой войны. Как и Достоевского, «ум и воображение» Чулкова будоражила мысль об отображении «политического движения» современности.

Позже, работая над литературоведческой книгой о Достоевском, Чулков внимательнейшим образом проследил путь от замысла к воплощению «Бесов», изучил все подготовительные тетради и наброски писателя и при сохранении внешне объективного тона повествования акцентировал те идеи и те мысли автора, которые были ему особенно близки. Указания на понимание Чулковым основного замысла Достоевского и его постепенную трансформацию бросают свет на то, как он сам понимал свою задачу в момент написания «Сатаны». Чулков воспринимал «Бесы» в первую очередь как памфлет и в своем романе сделал акцент на памфлетной составляющей. Но критические стрелы Достоевского были обращены против социалистического движения и анархистов (прообразами Петра Верховенского были Нечаев и частично Петрашевский), что способствовало тому, что лагерь радикалов вычитывал из романа главным образом «контрреволюционную направленность» (эту идею подхватили и литературоведы советского времени), свой же роман Чулков направил против правых сил, против контрреволюции, против черносотенцев.

Любопытна, однако, следующая параллель: замысел романа Достоевского (правда, в самых общих чертах) возник еще до того момента, как обнаружилось убийство Иванова, отказавшегося повиноваться руководителям «Общества народной расправы». Конечно, конкретизировать многие моменты помогли Достоевскому опубликованные в прессе отчеты о процессе нечаевцев. Но многое он провидел и предчувствовал. Это только потом выяснилось, что то, что в романе кажется «неправдоподобным», имело под собой «реальные основания»[17]. Момент интуитивного прозрения позволил Чулкову предложить свою концепцию природы фантастического

у Достоевского. Литературовед утверждал, что этот элемент предвосхищения событий и способствует формированию «исконного, настоящего <…> реализма», который «глубже»[18] привычного. Это и есть знаменитый «реализм в высшем смысле»[19]. Чулкову, вероятно, очень импонировало, что в «Сатане» он сумел предугадать развитие некоторых событий. Во всяком случае, он в предисловии, предварявшем отдельное издание романа в 1915 г., указал, что его «злободневность», за которую упрекали автора критики, явилась на самом деле не более, чем случайностью, а точнее – предвидением: «<…> я задумал мой роман в дни, когда действительность не совпадала вовсе с моим замыслом <…> совпадение это явилось впоследствии и было для меня неожиданным в известной мере»[20]. И действительно: под рукописью стоит дата *1912*.

Кроме того, Чулков обнаружил звенья сюжетного ускорения, определяющие занимательность и «заземленность» романов Достоевского, который «берет канву уголовного романа, чтобы драматизировать ее, построив композицию на театральных принципах – от сцены до сцены, с боевым и острым диалогом, неуклонно ведущим к психологической и философской развязке»[21]. Чулков и сам начинает нещадно эксплуатировать этот прием, назвав позже свой метод «актуализмом», хотя ему не всегда удается избавиться от искусственности и некоторой аффектированности своих сюжетов.

Сюжет романа «Сатана» сводится к свистопляске, которую закрутили вокруг завещания и предсмертной записки отца большого семейства купца Беспятова трое его сыновей, не желающих допустить к обладанию наследством того, кому и оставлено состояние. Каждый из них является потенциальным наследником многомиллионного беспятовского состояния. И наследство это, по мысли автора, не деньги, а Россия, ее судьба, ее будущее. К этому примешиваются и попытки доказательства незаконнорожденности одного из братьев. Кульминацией становится убийство наследника.

Конечно, сыновья Беспятова – это не слепки с Дмитрия, Ивана, Алеши и Смердякова. Скорее, в них черты одного соединяются с чертами прочих, но каждый герой четко политически «профилирован». Они воплощают не столько образы-идеи, как это было у Достоевского, сколько дают концентрированное

представление об идеологических устремлениях и тенденциях своего времени. При этом образы Чулкова консолидируют в себе черты нескольких реальных людей. Если о прототипах членов семьи судить трудно (надо глубоко окунуться в реалии тех лет), то относительно Васьки Бессемянного не может быть двух мнений. В этой зловещей фигуре соединились черты Григория Распутина и иеромонаха Илиодора (в миру Труфанова), чьи жизненные пути тесно переплелись. Илиодор долгое время находился под покровительством Распутина, именно с его согласия он устраивал бурные митинги, привлекавшие толпы народа, вел крайне резкую агитацию против евреев и инородцев, выступал против интеллигенции, призывал к погромам, занимался исцелением больных и изгнанием бесов из кликуш и припадочных. Это создавало ему ореол святого и чудотворца. Но еще более искусно использовал он демагогические приемы, которые позволяли ему заручиться поддержкой беднейших слоев крестьянства. Илиодор постоянно нападал на высших должностных лиц, на словах защищал интересы трудового населения. Его умение манипулировать, менять свою «окраску» (он в какой-то период даже начал высказывать резкие замечания в адрес своего покровителя и даже организовал покушение на его жизнь) использовал Чулков при создании персонажа. Но в этом образе есть что-то и от настоятеля Почаевской лавры иеромонаха Виталия, прославившегося националистическими выступлениями и монархическими высказываниями. С Распутиным связывают Ваську Бессемянного сластолюбие, распущенность и бесстыдная развращенность. Заправила черной банды «латников» Фалалей Беспятов тоже выведен сладострастником, плутом и пакостником.

Фалалей, несомненно, соединяет ум и проницательность Ивана с готовностью к подлостям Смердякова. Критик И. Игнатов возвел его родословную к «измельчавшему», «примазавшемуся к политическому движению»[22] современности Федору Павловичу Карамазову. Однако он не идейный убийца Достоевского, нравственно разрушающийся под тяжестью навалившихся на него неразрешимых философских проблем, а убийца «по выгоде», этакий писаревский Раскольников, лишенный даже намека на благородство целей, во имя которых совершает свое преступление. Он множит свои злодеяния не столько из идейных соображений, сколько из «любви к искусству», желая половить рыбку в мутной воде заговоров и интриг, испытать азарт политической борьбы. Рядом с ним сошка помельче – его брат Николай, готовый запродать душу дьяволу ради минутного удовольствия. Это уже какой-то оскотинившийся Дмитрий Карамазов. Критики, однако, и в нем уловили сходство с Иваном, указав, что он тот же «нигилист, но более сухой, менее раскидистый, <...> успокоившийся в решении нравственных вопросов, не демонстрирующий, а всем нутром воспринявший теорию “все позволено”»[23]. Чулков, как мы видим, шел тем же путем, что и Достоевский, «тасуя» черты реальных людей для придания большей убедительности персонажам, но и возводя их генеалогию к героям Достоевского.

Этой компании противостоит носитель прогрессивных убеждений – третий сын купца Иван Беспятов. В Иване Чулков изобразил слабость либерального движения и его представителей, запутавшихся в теориях, программах, пышных и проникновенных словах, не способных предложить программу действий и этим расчищающих путь убийцам (в том числе и своим собственным), погромщикам, которыми руководят «кукловоды» из высших сфер, к коим принадлежит иеромонах Софроний, тоже «совместивший» отдельных из присущих Илиодору и Виталию черт. Отдаленно он напоминает Великого инквизитора, находящегося «за сценой» и удачно манипулирующего своей «паствой»… Четвертый же брат (незаконнорожденный сын Беспятова), художник Хмелев, такой же восторженный и чистый поклонник красоты и вечный мечтатель, каким был Алеша по отношению к религиозной идее. Он, тяготясь действительностью, всецело отдается роковой любви и поэтому никак не может составить конкуренцию братьям.

Так Чулков пытался, соединив идейно-психологический и политический пласты романа Достоевского, приправить свое сочинение соусом националистического анархизма и символистской таинственностью. И ему удалось – во многом благодаря идейной мощи первоисточника, от которого он оттолкнулся, – увязать форму семейного романа с движением истории и дать свое объяснение происходящему в России. Но перевести политическую тенденцию в идейный план он оказался не в состоянии. Идейную одержимость героев Достоевского он

свел к политическому фанатизму. Его герои исчерпываются своими политическими симпатиями и антипатиями, у них не происходит смены «символов веры», нет внутренней динамики и противоречий. Если вспомнить формулировку, которой охарактеризовал смысл «Бесов» Чулков: «“Тенденциозная” повесть приобретала новую, более обширную форму и наполнялась иным содержанием, более глубоким и значительным, чем злободневный памфлет»[24], то можно констатировать, что роман Чулкова так и остался только памфлетом. Его «Сатана» – острый и «злободневный» портрет исторического отрезка – начала десятых годов прошлого века. Зато когда злободневность для нас, современных читателей, угасла, мы смогли разглядеть «партитуру» Достоевского и поразиться ее разработанности и прописанности. Автор нередко просто механически воспроизводит знаковые детали Достоевского. У него даже есть своя «хромоножка», только обладающая иным физическим пороком – горбом. Такова Анастасия Дасиевна Чарушникова, шныряющая, пронюхивающая и доносящая все и всем особа. Зато элементы характера Хромоножки, боготворящей Ставрогина, готовой на любую жертву ради своего повелителя, господина и возлюбленного, успешно «внедрены» в образ Оленьки Макульской, что сделало эту героиню реалистичной и символичной одновременно. Гиппиус отмечала в ней неожиданное соединение Вечной Женственности с Вечной Дурочкой, что приобретало при рассуждении о судьбе России особый смысл. В ней есть то, что один из влюбленных в нее определяет как «чрезмерную женственность», податливость, готовность к подчинению: «<…> юная девушка, невинная и целомудренная, смотрит на каждого, обжигая как бы влажным огнем, смущаясь, страшась и в то же время соглашаясь на все и отдавая себя»[25]. В ней все так же лукаво и двусмысленно, как и в Марье Тимофеевне Лебядкиной, она так же пугает и притягивает. Но конец ее значительно благостнее, чем у Достоевского: погоревав об убиенном женихе (Иване Беспятове), она вскоре утешилась, найдя нового претендента на руку и сердце. Это свидетельствует о том, что катастрофизм и трагизм Достоевского Чулков перевел в карнавально-фарсовую плоскость. Его герои несколько напоминают ряженых, играющих навязанные или придуманные роли, но с легкостью переключающихся на

что-то иное. Это могло означать, по мысли автора, что судьба России в начале XX в. стала разменной монетой в руках представителей всевозможных классов, партий и просто игроков-авантюристов.

Эту же схему Чулков десятью годами позже воспроизвел в пьесе «Душенька»[26] и рассказе «Милочка»[27]. Милочка почти полностью дублирует Оленьку Макульскую: «Странная была девушка Милочка: стоило мужчине взять ее за руку и посмотреть пристально в глаза – и тотчас она лишалась своей воли, готовая на все, как будто предназначенная быть любовною жертвою»[28]. Героиня готова предложить себя всякому, кто проявит ловкость, силу и настойчивость, и невозмутимо переходит из рук в руки: героями «романов» Милочки-России попеременно оказываются трусливый дворянчик, удачливый буржуа, хамоватый большевик, причем именно последнему удается заполучить ее руку и сердце. Зато в Душеньке-Евдокии акцентировано поэтическое безумие Марии Лебядкиной. И не она выбирает женихов, а отец хочет выдать ее за человека с положением (в этом образе попеременно предстают то «усатый помещик» Нахрябин, то либерал-архитектор Расстегаев, то анархист Бедуинов). Но она, как сомнамбула, ускользает от всех, внимает зовам иного мира, тем звукам, которые издает скрипка музыканта-поэта, а потом и идет за ним в неведомую даль – то ли в надежде на преображение, то ли обрекая себя на страдания...

Как видим, обращение к Достоевскому могло быть связано у Чулкова не только с фабульными парафразами, но и с развитием отдельных мотивов (которые он варьирует и усложняет). Увлекается он также и воспроизведением сбивчивого и путаного речевого строя персонажей Достоевского. Так происходит в его повести «Вредитель», где на первый план выдвинуто витиеватое свидетельство повествователя о религиозных спорах, не затухавших и в советские времена. И даже имя одной из спорщиц – Марфа Петровна – призвано, думается, напомнить о жене Свидригайлова, хотя в содержательном плане между ними нет ничего общего. Но и такое «совпадение» следует расценивать как сигнал о постоянно пульсирующих в сознании автора компонентах художественного мира Достоевского.

Художественное творчество Чулкова, аккумулирующее идеи Достоевского, – это некий «путеводитель», Бедекер по

сюжетам и мотивам писателя, подобие литературных «этюдов Черни», вводящих в художественный мир предшественника. Это своеобразный «музей мадам Тюссо», населенный знакомыми персонажами. Произведения Чулкова предварили тот подход к культуре, который сводится к распознаванию «кодов» великих художественных феноменов, сложению из ее отдельных элементов современных «пазлов». И это достаточно оригинальный – на фоне опоры или даже переосмысления традиций предшествующей культуры, что было присуще символистам, – способ освоения художественного опыта, предвосхищающего ценность модернистского искусства.

Но Чулков мог черпать не только из «хранилища» мотивов Достоевского. Он и отталкивался от его идей, и питался ими. Они сыграли особую роль в религиозном перевороте, который он пережил в самом начале 1920-х годов, отказавшись от переосмысления религиозных концептов в духе мистического анархизма и встав на путь традиционного исторического христианства. Но он мог вступать с Достоевским и в спор, переосмысливая его отношение к своим героям. Так, явную симпатию, а не иронию, как у Достоевского, вызывает у Чулкова старый идеалист 1840-х годов Степан Трофимович Верховенский. В стихотворении «Память»[29] Чулков называет его «мой друг» и мечтает о том времени, когда с ним можно будет запросто «поболтать». Таким образом, если как литературовед он, солидаризируясь с Достоевским, акцентировал внимание на дурных свойствах натуры Степана Трофимовича, хотя все же брал под защиту тип идеалиста[30], то – как художник и человек – готов был видеть в нем приятного, располагающего к себе собеседника…

Примечания

[1] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1994. С. 217.

[2] Там же.

[3] *Булгаков С.Н.* Иван Карамазов как философский тип // Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. Т.2: Избранные статьи. М., 1995. С. 41.

[4] См.: *Исупов К.Г.* Компетентное присутствие (Достоевский и «Серебряный век») // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 15. СПб., 2000. С. 3–27.

[5] Только в последние годы были напечатаны остававшиеся в рукописях: повесть «Вредитель», «Валтасарово царство» (*Чулков Г.* Валтасарово царство. М., 1998), полный вариант биографии «Жизнь Пушкина» (М., 1999), «Красный жеребец» (*Чулков Г.* Годы странствий. М., 1999), стихотворения 1920–1938 годов (*Чулков Г.* Тайная свобода. М., 2003). Все публикации подготовлены М.В. Михайловой.

[6] Некоторые аспекты этой темы уже были освещены в работах М.В. Михайловой: 1) Мотивы произведений Ф.М. Достоевского в прозе Г.И. Чулкова // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Гродно, 1997; 2) Г.И. Чулков и Ф.М. Достоевский // Достоевский и мировая культура. М., 1999. Некоторые мысли, заявленные в этих статьях, а также в предисловии М.В. Михайловой «Интересный и безукоризненно честный писатель» к книге Г.И. Чулкова «Валтасарово царство» (М., 1998), были успешно и продуктивно развиты О.А. Богдановой в монографии «Под созвездием Достоевского (Художественная проза рубежа XIX–XX веков в аспекте жанровой поэтики классической литературы)» (М., 2008, глава «Карамазовы и Беспятовы», а также «“Право на бесчестье” в романном мире Ф.М. Достоевского (“Бесы”, “Братья Карамазовы”) и Г.И.Чулкова (“Сатана”, “Метель”)»).

[7] РО ИМЛИ. Ф. 36. Оп. 1. Ед. хр. 68.

[8] Там же. *Л.* 10.

[9] Там же. *Л.* 1, 2.

[10] Там же. *Л.* 12.

[11] Там же. *Л.* 13.

[12] Там же. *Л.* 4, 6, 7.

[13] Там же. *Л.* 389.

[14] Там же. *Л.* 6.

[15] Статья И. Игнатова цит. по: *Розанов В.* Двое Беспятовых, критик и беллетрист // Новое время. 1914, 18 июня (1 июля). № 13744. С. 4.

[16] *Ашешов Н.* Черные кошмары // День. 1915, 1 октября. № 270.

[17] *Чулков Г.* Как работал Достоевский. М., 1939. С. 231.

[18] Там же. С. 189.

[19] Свое понимание художественного метода Достоевского Чулков пояснил во вступлении (впоследствии сокращенном) к IV главе повести «Вредитель»: «<...> я ведь не обещал своим читателям, что у меня все будет благополучно в отношении композиции. Пусть в этом пункте у меня будет некоторый изъян, зато я выигрываю на реализме, то есть, разумеется, не на глупеньком псевдореализме, который нужен бездарностям, а на том “реализме в высшем смысле”, без которого все летит к черту на рога» (РГАЛИ. Ф. 548. Оп. 1. Ед. хр. 121).

[20] *Чулков Г.* Валтасарово царство. М., 1998. С. 559.

[21] *Чулков Г.* Как работал Достоевский. С. 223.

[22] Статья *И.Игнатова* цит по: *Розанов В.* Двое Беспятовых, критик и беллетрист // Новое время. 1914, 18 июня (1 июля). № 13744. С. 4.

[23] Там же.

[24] *Чулков Г.* Как работал Достоевский. С. 205.

[25] *Крайний Антон*. Мятущаяся душа // Отклики. 1914. № 26. Литературное приложение к газете «День». № 178.

[26] См. републикацию пьесы М.В. Михайловой: Современная драматургия. 2010. № 3.

[27] См. републикацию рассказа М.В. Михайловой: Лепта. 1994. № 19.

[28] Лепта. 1994. № 19. С.147.

[29] В свое время оно осталось неопубликованным. Впервые: *Чулков Г.* «Тайная свобода». Стихотворения из неизданных книг (1920–1938). М., 2003. С. 18 (публикация М.В. Михайловой).

[30] См. *Чулков Г.* Как работал Достоевский. С. 196 (примечание).

С.А. КИБАЛЬНИК

(Россия, Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН)

«Заупокойная» по «Серебряному веку»

(Интертекст Ф.М. Достоевского в романе С.С. Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова»)

«Серебряный век» с его глубокими религиозно-философскими исканиями почти полностью прошел мимо Достоевского-сатирика и Достоевского-пародиста. Открытие того огромного значения, которое имело в творчестве писателя комическое начало, произошло только в 1920-е годы. Одновременно с осознанием этого значения в литературоведении[1] имело место и творческое развитие этого комического начала в художественной практике[2].

В 1920-е годы в России появляется целый ряд сатирических романов с отчетливой ориентацией на Гоголя[3] и, соответственно, на Достоевского-сатирика. Одним из таких произведений стал роман московского писателя Сергея Сергеевича Заяицкого (1893–1930)[4] «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» (М., 1928)[5]. В центре его убийственная сатира на русскую интеллигенцию 1910-х годов, соединявшую бездумный гедонизм с увлечением утопическими проектами «спасения России». Изображение этих проектов в романе сопровождается прямыми аллюзиями на позднего Гоголя и Л.Н.Толстого периода «народных рассказов». Если написанная почти одновременно «Козлиная песнь» К. Вагинова (*Л.*, 1927) иногда характеризуется как «отходная по Петербургу»[6], то роман Заяицкого можно было бы назвать своего рода «заупокойной» по «Серебряному веку».

Естественно, в нем содержатся некоторые скрытые отсылки к самой известной в классической литературе XIX в. пародии на русскую интеллигенцию – роману Достоевского «Бесы». Уже само имя и облик героя этого «трагикомического сочинения», которого периодически охватывает то одна, то другая – причем одна безумнее другой – идея «спасения России», несколько напоминает Степана Трофимовича Верховенского. Безудержная

склонность к фразерству и фантастическим проектам при самом эпикурейском образе жизни, безусловно, роднит Степана Александровича со Степаном Трофимовичем.

Хотя чисто сатирическое повествование о герое Заяицкого ведется от лица вымышленного рассказчика, все же в нем то и дело проскальзывают нотки повествователя «Бесов». Впрочем, предисловие (точнее, «Вместо предисловия») к роману, озаглавленное «Кто такой Сергей Вакхович Кубический», в котором читателю представлен мнимый автор повести, скорее несколько напоминает предуведомление «От издателя» к «Повестям покойного Ивана Петровича Белкина». Не случайно их автор даже упоминается в нем:

> Человек, написавший эту повесть, **в настоящее время, по-видимому, мертв**. Странное произведение это в рукописном виде было найдено татарином[7] в кармане брюк покойного и любезно возвращено вдове. Будучи близким другом Сергея Вакховича, считаю себя вправе обнародовать эту повесть, тем более что **покойный (?) был человеком примечательным во многих отношениях**. К писательству он не имел особой склонности, но **то обстоятельство, что все его друзья и знакомые писали стихи так же хорошо, как Пушкин, навело его на мысль испытать и свои литературные способности** (10; здесь и далее выделено мной. – *С.К.*)[8].

Между прочим, пушкинское предуведомление включает письмо друга Белкина к издателю А.П., в котором он, в частности, пишет:

> Иван Петрович **вел жизнь самую умеренную, избегал всякого рода излишеств; никогда не случалось мне видеть его навеселе (что в краю нашем за неслыханное чудо почесться может)**; к женскому полу же имел он великую склонность, но стыдливость была в нем истинно девическая. **Кроме повестей**, о которых в письме вашем упоминать изволите, Иван Петрович **оставил множество рукописей**, которые частию у меня находятся, частию употреблены его ключницею на разные домашние потребы. <…> Иван Петрович осенью 1828 года занемог простудною лихорадкою, обратившеюся в горячку, и **умер**, не смотря на неусыпные старания уездного нашего лекаря, человека весьма искусного, особенно в лечении закоренелых болезней, как-то мозолей и тому подобного[9].

«**Вместо предисловия**» к роману Заяицкого носит и более лаконичный, и более откровенно сатирический характер, чем его претекст: «Умирая, он будто бы еще успел крикнуть: “Отношение мое к воинской повинности в правом кармане”» (11; здесь и далее курсив мой. – *С.К.*).

Заглавие первой главы «Бесов» «**Вместо введения**: несколько подробностей из биографии многочтимого Степана Трофимовича Верховенского» (немного напоминающее заглавие предисловия к роману Заяицкого) также, как и предуведомление к «Повестям Белкина», задает, на первый взгляд, более серьезный тон и написано более высоким слогом. Сатирический момент заключается не столько в его тоне, сколько в несоответствии его тому, что рассказывается здесь о Верховенском-старшем:

> Но деятельность Степана Трофимовича Верховенского окончилась почти в ту же минуту, как и началась, – так сказать «от вихря сошедшихся обстоятельств». И что же? Не только «вихря», но даже и «обстоятельств» совсем потом не оказалось, по крайней мере в этом случае. Я только теперь, на днях, узнал, к величайшему моему удивлению, но зато уже в совершенной достоверности, что Степан Трофимович проживал между нами, в нашей губернии, не только не в ссылке, как принято было у нас думать, но даже и под присмотром никогда не находился. Какова же после этого сила собственного воображения! (10, 8).

Основная сатирическая тема «Жизнеописания…» – тема «спасения России» – восходит, как представляется, не в последнюю очередь к «Бесам»:

> <…> Степан Трофимович постоянно играл между нами некоторую особую и, так сказать, гражданскую роль и любил эту роль до страсти, – так даже, что, мне кажется, без нее и прожить не мог (10, 7–8).

Лососинов также, несмотря на регулярные ночные кутежи со своим другом Пантюшей Совращевым, играет, хотя и главным образом только в глазах этого друга, роль «спасителя России». Сюжет повести Заяицкого как раз и образуют сменяющие один другой планы Лососинова спасти Россию: вначале посредством всеобщей «филологизации» масс, затем посредством внушения русским солдатам идеи Дж. Беркли о том, что предметы, которые не воспринимаются человеческим сознанием, не существуют[10]. История воплощения второго из этих планов сопровождается прямыми сатирическими аллюзиями на Л.Н. Толстого периода «народных рассказов». Между тем увлечение Лососиновым первым из них содержит скрытые отсылки к «Выбранным местам из переписки с друзьями» Гоголя и, соответственно, к повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели».

Воспылав идеей «возрождения античности», Лососинов вдруг начинает произносить целые пассажи, отчетливо напоминающие статью Гоголя «Об Одиссее, переводимой Жуковским»:

> [В]озрождение необходимо, ибо искусство попало в тупик… Следовательно, наша задача – произвести возрождение. Для этого нужно лишь внедрить в публику и в массу сознание необходимости изучения античного мира. **Мужик гибок и способен к языкам.** Надо обучить его греческому и латинскому… (18).

Когда у Лососинова пропадает греко-латино-итальянский словарь, он решает, что его украли полотеры и видит в этом подтверждение своей мысли о том, «как относится русский народ к древности, разумеется, классической… Да тут ничего нет удивительного. В Москве **есть извозчики, говорящие полатыни**…» (20). Для осуществления своего плана Лососинов призывает Совращева

> организовать особые школы… Когда подготовка будет сделана, мы дадим знак из центра, **и по всей России зазвучит стройная музыка гомеровского стиха**… Подумай, Совращев, какое величие… **Старый дед, читающий внукам Одиссея в подлиннике**…<…> Я лично уверен, что **греческое искусство настолько божественно просто, что его поймет самый серый крестьянин** (23–24).

В приведенных выше планах Лососинова звучит откровенная пародия на следующие пассажи из «Выбранных мест из переписки с друзьями»:

> Вот скольким условиям нужно было выполниться, чтобы перевод Одиссеи вышел не рабская передача, но послышалось бы в нем *слово живо*, **и вся Россия приняла бы Гомера, как родного!** <…> **«Одиссея» произведет у нас влияние, как *вообще на всех*, так и *отдельно на каждого*** <…> **«Одиссея» есть именно то произведение, в котором заключились все нужные условия, дабы сделать его чтением всеобщим и народным** <…> **Дворянин, мещанин, купец, грамотей и неграмотей, рядовой солдат, лакей, ребенок обоего пола**, начиная с того возраста, когда ребенок начинает любить сказку, **ее прочитают и выслушают без скуки** <…> Греческое многобожие не соблазнит нашего народа. **Народ наш умен**: он растолкует, не ломая головы, даже то, что приводит в тупик умников <…> многобожие оставит он в стороне, а **извлечет из «Одиссеи» то, что ему следует из нее извлечь**[11].

Разумеется, пародируя «Выбранные места…», Заяицкий не мог не опираться на «Село Степанчиково…» Достоевского. Тем более что пространная статья Ю.Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» вышла, причем отдельным изданием, еще в 1921 г.[12] и, скорее всего, была известна Заяицкому. В ней, впрочем, нет параллелей из «Села Степанчикова…», относящихся к статье Гоголя «Об Одиссее, переводимой Жуковским». Однако их не столь уж трудно найти в самом тексте повести Достоевского. Правда, Фома Фомич Опискин не заставляет обучать мужиков греческому и латинскому. Зато, как известно, он насильно учит их французскому: «Я, как Орфей, **смягчаю здешние нравы**, только не песнями, а **французским диалектом**» (3, 74). Так что интертекстуальные связи между «Жизнеописанием…» и «Селом Степанчиковым…», по-видимому, носят как опосредованный, так и прямой характер.

Тынянов в своей известной статье отмечал в Опискине также и зачатки созданного Достоевским впоследствии образа Степана Трофимовича Верховенского: «Интересно, что и другой пародийный характер – Степан Трофимович – тоже приживальщик; то же "странничество", та же "котомка"»[13]. Не только имя, отчество и фамилия этого героя наводят на мысль о происхождении от него Степана Александровича Лососинова. Как высокопарность и претенциозное честолюбие Лососинова, так и его отношения с матерью пародийно соотнесены с Верховенским, которого связывают весьма своеобразные взаимоотношения с Варварой Петровной Ставрогиной. Есть в «Бесах» и некоторые конкретные вещи, которые могли послужить Заяицкому импульсом при создании образа Лососинова. Например, слова Степана Трофимовича: «<…> я – не христианин. **Я скорее древний язычник**, как великий Гёте или **как древний грек**» (10, 33).

Таким образом, отдельные сатирические страницы романа Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» имеют в значительной степени пародийный характер по отношению к «Выбранным местам…» Гоголя и, следовательно, к личности и взглядам их автора[14]. Это пародирование имеет сложную, полигенетическую природу, так как отсылает читателя не только к произведениям самого Гоголя, но и ко вторичным текстам, в качестве которых, в данном случае, выступают произведения Достоевского и, вероятно, даже работа Тынянова. При этом далеко не всегда эта пародийность имеет сатирическую модальность[15]. Так, например, в финале романа в какой-то степени пародируется «уход Льва Толстого» (часть третья, глава VI «Серый дымок»), однако одновременно вполне серьезно (не случайно роман озаглавлен как «трагикомическое сочинение») поднимается стержневая для Толстого тема «воскресения», или преображения человека.

Пародия Заяицкого направлена в адрес не только Гоголя, но и Толстого. Следовательно, она высмеивает утопическую линию в русской литературе в целом. Конкретным ее объектом стала русская интеллигенция предреволюционных лет, увлекавшаяся фантастическими планами «спасения России», которые не имели никакого отношения не только к окружающей действительности, но даже и к их собственной жизни.

Одновременно Лососинов представляет собой своего рода стилизацию или скорее сатирическое развитие образов Фомы Опискина и Степана Верховенского. Отталкиваясь от опыта Достоевского, Заяицкий создал иной вариант пародийной поэтики, позволивший ему дать сатирическое осмысление совершенно нового этапа истории России, о возможности наступления которого предупреждал автор «Бесов».

Стилизация Лососинова под Верховенского отчетливо ощущается также и в заключительных сценах романа, в которых герой оказывается вовлечен в контрреволюционные замыслы, а затем, напротив, испытывает революционный энтузиазм. Участие в контрреволюционном движении Степана Александровича ограничивается разговорами. Последующее же его увлечение революцией принимает и вовсе своеобразную форму: герой обращается «в народный Комиссариат по Просвещению» с предложением основать «Государственный институт брани», чтобы «товарищи красные комиссары» ругались теперь не «совершенно так же, как ругались в старину кровожадные урядники и становые» (123). Наконец, Степан Александрович прозревает, осознает, что «всю жизнь играл комедию» (147), покидает теплое место учителя гимназии и по дороге отдает шубу замерзающему ребенку. По-видимому, это отзвук еще одного образа Достоевского: в начале своего «последнего странствования» Верховенский-старший пытается отдать Лизе свой зонтик.

Уход Лососинова, помимо пародийных отсылок к уходу Толстого из Ясной Поляны, безусловно, содержит также аллюзии на уход Верховенского из нанимаемого для него Варварой Петровной Ставрогиной дома. Степан Трофимович уходит «чтобы разделаться с миром и стать свободным вполне», называет себя «безумцем, мечтавшим взлететь на небо» и становится на колена «перед всем¸ что было прекрасно» в его жизни (10, 411–412);Степан Александрович осознает, что «смысл жизни в том, чтобы делать свое хотя бы самое маленькое дело… Но делать честно» и что «на звезды надо смотреть. Чаще смотреть на звезды»[16]. Его планы жениться «на простой девушке» и разговоры в бреду находят очевидную параллель в «последнем странствовании Степана Трофимовича», в ходе которого тот влюбляется в свою спутницу-книгоношу, осо-

знает: «я всю жизнь мою лгал. Даже когда говорил правду» (10, 498) – и, наконец, бредит.

Помимо этого, криптопародийный по отношению к В.Я. Брюсову образ Ансельмия Петрова наделен некоторыми особенностями в обращении Кармазинова – пародии Достоевского на Тургенева:

> Ансельмий Петров встретил посетителей молча, молча оглядел их с ног до головы, **поднял руку, но, когда Степан Александрович и Соврищев протянули свои, оказалось, что философ намеревался лишь почесать себе переносицу** (27).

Ср. не раз отмеченную в «Бесах» манеру здороваться Кармазинова:

> – А-а! – приподнялся Кармазинов с дивана, утираясь салфеткой, и с видом чистейшей радости полез лобызаться – характерная привычка русских людей, если они слишком уж знамениты. Но Петр Степанович помнил по бывшему уже опыту, что он **лобызаться-то лезет, а сам подставляет щеку**, и потому сделал на сей раз то же самое; обе щеки встретились (12, 179).

> Он **стал целоваться и, разумеется, подставил щеку. Потерявшийся Степан Трофимович принужден был облобызать ее** (10, 219).

В разговоре со своими молодыми посетителями Ансельмий Петров проявляет завидную предусмотрительность:

> Далее, все больше и больше одушевляясь, Степан Александрович заговорил о гибкости души русского человека. Смущения его как не бывало, он **протянул даже руку к папиросному ящику, но Ансельмий Петров, чуть приоткрыв глаза, переставил его на самый отдаленный угол письменного стола** (28)[17].

Кармазинов вдобавок к этому прибегает еще и к мелким трюкам:

> Тут случилось то, чего я никогда не забуду. **Он вдруг уронил крошечный сак, который держал в своей левой руке**. Впрочем, это был не сак, а какая-то коробочка, или, вернее, какой-то портфельчик, или, еще лучше, ридикюльчик, вроде старинных дамских ридикюлей, впрочем не знаю, что это было, но знаю только, что я, кажется, бросился его поднимать. Я совершенно убежден, что я его не поднял, но первое движение, сделанное мною, было неоспоримо; скрыть его я уже не мог и покраснел как дурак. **Хитрец тотчас же извлек из обстоятельства все, что ему можно было извлечь** (10, 71).

Интертекстуальные связи с сатирическими произведениями Достоевского присущи и повести Заяицкого «Баклажаны» (М., 1927). Одна из сюжетных линий ее: линия влюбленности смертельно больного Бороновского в сестру Кошелева Веру – имеет отчетливую параллель в линии «Дядюшкина сна» «Зина – Вася». Однако если Зина посещает смертельно больного учителя, то Вера отказывается посетить Бороновского даже перед смертью.

Сама историческая действительность заставляла русского сатирика 1920-х годов создавать более жесткие, по сравнению с их претекстами, метатексты Достоевского[18].

Примечания

[1] *Тынянов Ю.Н.* К теории пародии (Достоевский и Гоголь). Пг., 1921; *Лапшин И.И.* Комическое в произведениях Достоевского // О Достоевском. Сб. статей / Под редакцией А.Л. Бема. Прага 1929/1933/1936. М., 2007. С. 223–235.

[2] В литературе Серебряного века этого еще не было. См.: *Богданова О.А.* Под созвездием Достоевского. Художественная проза рубежа XIX–XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы. М., 2008.

[3] См. об этом, например: Гоголь и 20 век. Материалы международной конференции, организованной докторской программой ELTE «Русская литература и культура между Востоком и Западом». Будапешт, 5–7 ноября 2009 г. Budapest, 2010.

[4] См. о нем: *Фоминых Т.* Вступительная статья // Заяицкий С. Красавица с острова Люлю. Пьеса // Русская литература 1920-х годов. Художественный текст и историко-культурный контекст. Пермь, 2002. С. 245–261; *Обухова О.* Интеллигент в мире разрушающейся культуры (С.С. Заяицкий и его роман «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова») // «Вторая проза». Русская проза 20-х – 30-х годов XX века / Сост. В. Вестстейн, Д. Рицци, Т.В. Цивьян. Trento, 1995. С. 267–270.

[5] Также см.: *Кибальник С.А.* Гоголевский интертекст в романе С.С. Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» // Studia Slavica Savariensia. 1–2. Szerkesztok Gadanyi Karoly Виктор Моисеенко. Szombathely, 2009. S. 121–128; *Он же.* Карнавал гоголевской интертекстуальности в романе С.С. Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» // Девятые Гоголевские чтения. Н.В. Гоголь и русская литература. К 200-летию со дня рождения великого писателя. М., 2010. С. 336–343.

[6] *Топоров В.Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы // Семиотика города и городской культуры. Петербург; Тарту, 1984. С. 15–16. Основанием для подобной характеристики послужили следующие строки романа: «Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается – автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер» (*Вагинов К.* Козлиная песнь // Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. СПб., 1999. С. 15).

[7] То есть, очевидно, дворником.

[8] *Заяицкий С.С.* Судьба загадка. М., 1991. С. 10. Далее цитаты из романа «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

[9] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 8 (1). Л., 1938. С. 61.

[10] Как известно, идеи Дж. Беркли развивали некоторые немецкие и русские философы начала XX в., а критике их посвящена книга В.И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» (изд. 1909), усиленное насаждение которой в Советской России началось уже в 1920-е годы.

[11] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 8. М.; Л., 1952. С. 238. Впрочем, Гоголь и сам подверг подобные проекты сатирическому разоблачению во втором томе «Мертвых душ», в котором Кошкарев уверяет Чичикова, что «несмотря на все упорство со стороны невежества, он непременно достигнет того, что *мужик его деревни, идя за плугом, будет в то же время читать* книгу о громовых отводах Франклина, или *Виргилиевы "Георгики"*, или "Химическое исследование почв"» (*Гоголь Н.В.* Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма. М., 1855. Т. 2. С. 109. Курсив мой. – *С.К.*).

[12] *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии). Пг., 1921.

[13] *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, С. 215.

[14] Заяицкому был легко доступен приведенный Тыняновым отзыв Достоевского о «Выбранных местах…» в письме к И.С.Аксакову: «Заволакиваться в облака величия (тон Гоголя, например, в "Переписке с друзьями") есть неискренность, а неискренность даже самый неопытный читатель узнает чутьем. Это первое, что выдает» (см.: *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь. С. 213).

[15] См.: *Genette G.* Palimpsestes. La littérature au second degré. P., 1982; *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. М., 2008. С. 55.

[16] Заключительная глава повести актуализирует ориентацию на мотивы философии «общего дела» Н.В. Федорова. См. об этом: *Кибальник С.А.* Мотивы «Философии общего дела» в романе С.С. Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» // Литературоведческий журнал. 2011. № 29. С. 120–128.

[17] Одновременно величавость обращения знаменитого Ансельмия Петрова с Лососиновым и Соврищевым, возможно, внушена абрисом «высшего круга» петербургских писателей в «Бесах», где о Степане Трофимовиче сказано: «Он до того маневрировал около них, что и их зазвал раза два в салон Варвары Петровны, несмотря на все их олимпийство» (7, 22).

[18] См. также: *Кибальник С.А.* Повесть Сергея Заяицкого «Баклажаны» как послереволюционный гоголевский метатекст // Гоголь и 20 век. Материалы международной конференции, организованной докторской программой ELTE «Русская литература и культура между Востоком и Западом» Будапешт, 5–7 ноября 2009 г. Budapest, 2010. С. 132–141.

ОМРИ РОНЕН

(США, Мичиганский университет)

Тезисы против Ф.М. Достоевского в словесности русского модернизма

Актуальность Достоевского в идеологических прениях сейчас такова, что пора призвать в исторические свидетели не покорившуюся ему часть русской культуры, вспомнив основные этапы сопротивления ему в литературной мысли эпохи модернизма.

Непосредственный исторический фон этого сопротивления составляли, в первую очередь, публицистические замечания передовых критиков конца XIX в.: «…облыжно созданный вождь и пророк»; «просто крупный и оригинальный писатель»; «он просто любил травить овцу волком, причем в первую половину деятельности его особенно интересовала овца, а во вторую – волк» (***Н. Михайловский***, *«Жестокий талант»*); «интеллигентный пролетарий», чьи формы «поражают вас своею неуклюжестью, растянутостью, отсутствием строгой отделки, требующей досуга» (***А. Скабичевский***, *«История новейшей русской литературы. 1848–1903 гг.»*). Но не менее сурово Достоевского судил радикальный реакционер **К. Леонтьев**: «розовое христианство» *(«Наши новые христиане»*, *«О всемирной любви»* etc).

На этом широко известном печатном фоне следует привести два частных отрицательных высказывания крупнейших писателей конца XIX – начала XX вв., чисто художественные, а не мотивированные идеологическими разногласиями.

Л. Толстой:

> Он писал безобразно и даже нарочито некрасиво, – я уверен, что нарочито, из кокетства. Он форсил; в «Идиоте» у него написано: «В наглом приставании и афишевании знакомства». Я думаю, он нарочно исказил слово афишировать, потому что оно чужое, западное. Но у него можно найти и непростительные промахи: идиот говорит: «Осел – добрый и полезный человек», но никто не смеется... Эту книгу считают плохой, но главное, что в ней плохо, это то, что князь Мышкин – эпилептик. Будь он здоров – его сердечная наивность, его чистота очень трогали бы нас. Но для того, чтобы написать его здоровым, у Достоевского не хватило храбрости. Да и не любил он здоровых людей. Он был уверен, что если сам он болен – весь мир болен... (*М. Горький, «Лев Толстой»*).

А. Чехов:

> Купил я в Вашем магазине Достоевского и теперь читаю. Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий (*письмо к А.С. Суворину, 5.III.1889 г.*).

Будущий постоянный мотив полемики с Достоевским, борьба с его неправдой – художественной и нравственной, что у него совпадает, как и обычно в искусстве, присутствует уже в юбилейной статье его поклонника ***Д. Мережковского*** (1906):

> «Христианство само признает факт войны и пророчествует, что меч не пройдет до кончины мира<…> Война развивает братолюбие и соединяет народы». В этом оправдании войны скрыт софизм, достойный Великого Инквизитора<…> Социалисты, по уверению Достоевского, «хотят залить мир кровью», и он за это считает их бесноватыми; но ведь и сам он того же хочет, с той лишь разницей, что революционеры, подобные Шигалеву, требуют «сто миллионов голов» во внутренней, – а реакционеры, подобные Достоевскому, во внешней политике (*«Пророк русской революции. К юбилею Достоевского»*).

Эта формулировка Д. Мережковского остроумно парафразирована у современного поэта, покойного ***Вс. Некрасова***:

> Ну / Мировая гармония / Мировая-то гармония / Слезинки не стоит // Ну а Национальная идея / Иное дело / Ну и / Цена иная / Цена Энная». «Несть / ни эллин ни иудей / Несть / ни эллин ни иудей / Но есть / Идея // Нет ни эллина / Ни иудея / Есть Великий Русский / Народ Богоносец...

Лев Шестов (во время первой русской революции):

> «Толстой не умел ничего предсказать в истории, но ведь он почти явно и не вмешивается в историческую жизнь. Для него наша действительность не существует: он весь сосредоточился в загадке, заданной Богом Аврааму. Достоевский же хотел во что бы то ни стало предсказывать, постоянно предсказывал и постоянно ошибался. Константинополя мы не взяли, славян не объединили, и даже татары до сих пор живут в Крыму. Он пугал нас, что в Европе прольются реки крови из-за классовой борьбы, а у нас, благодаря нашей русской всечеловеческой идее, не только мирно разрешатся наши внутренние вопросы, но еще найдется новое, неслыханное доселе слово, которым мы спасем несчастную Европу. Прошло четверть века. В Европе пока ничего не случилось. Мы же захлебываемся, буквально захлебываемся в крови<…> И Достоевский гораздо лучше сделал бы, если бы не пытался пророчествовать» *(«Пророческий дар. [К 25-летию смерти Ф.М. Достоевского]»)*.

***Андрей Белый**:*

> Был силен Достоевский. Он вынес до конца бремя собственного безвкусия<…> До сих пор поклонники Достоевского вследствие непонимания основных черт его творчества должны были молча нести бремя его безвкусия, делать вид, что и нет ничего обременительного. Это у м о л ч а н и е продолжалось и тогда, когда имя Достоевского заблистало ярким солнцем. Тогда получилась картина с царским платьем, которого никто не видел, но должен был хвалить, чтобы не уподобиться дураку. <…>
>
> Достоевский был политиканствующим мистиком. Ужасное соединение! <…> Хулиганство и черносотенность окружили его имя ореолом мрачным и жестким («жестокий талант»!). Вот почему религиозная тайна его души осквернена политиканством.
>
> У Достоевского не было слуха. Вечно он д е т о н и р о в а л в самом главном. <…> Напрасно подходят к нему с формулами самой сложной гармонии, чтобы прилично объяснить его крикливый, болезненный голос. <…>

> Преодоление безвкусицы Достоевского возможно двумя путями. Девизы этих путей: 1) вперед к Ницше, 2) назад к Гоголю.
>
> К Гоголю и Пушкину – этим первоистокам русской литературы – должны мы вернуться, чтобы спасти словесность от семян тления и смерти, заложенных в нее инквизиторской рукой Достоевского. <…>
>
> Пушкин и Гоголь ходили походкой задумчивой и в зеленых, тихих кущах, и на каменных стогнах Петрограда.
>
> Достоевский семенил дробной походкой петербургского обывателя. И российская словесность засеменила вслед за ним.
>
> Таково обаяние этого таланта. Таков непоправимый ущерб, нанесенный им отечественному искусству. <…>
>
> Достоевский – натура широкая <…>
>
> Достоевский – мечтатель-провидец. <…>
>
> <…> Много мы слышали обещаний в кабачках, где мистики братались с полицейскими, где участок не раз выдавали за вечность хотя бы в образе «баньки с пауками».
>
> Не пора ли нам проститься с такой широтой <…>? (*«Ибсен и Достоевский», 1905*)

Василий Розанов:

> Достоевский как пьяная нервная баба вцепился в «сволочь» на Руси и стал пророком ее» *(«Опавшие листья». Короб первый)*.

Григорий Ландау – едва ли не наиболее уравновешенный и основательный критик влиятельнейшего из русских писателей. Основной довод его «Тезисов против Достоевского» в журнале «Числа» заключается в том, что Достоевский, игнорируя творческую природу человека, поставил ложную дилемму, свойственную максимализму – «или-или», «всё или ничего», абсолютное добро или абсолютное зло – без той «срединной» системы ценностей, которую представляет культура:

> <…> Судьба человека и человечества, пребывающего во зле и страданиях, – такова тема Достоевского <…>

<…>Тема зла – основная и неотступная тема человеческого бытия, и в сути своей культура есть только система преодоления зла, как религия – система его оправдания. А так как мученическая и мучительская душа Достоевского развертывает зло с пронзительной страстностью и сверлящий гений его велик, то он и овладевает читателем, гипнотизируя своим переживанием человеческой судьбы.

<…> Как безнравственное относится к одной категории с нравственным – к этике, отличаясь только своим качеством, так и как красота относится к одной категории с уродством – к эстетике, так зло и добро, страдания и радость находятся в общей им плоскости и противопоставление одного другому <…> из этой плоскости не выводит. В ней то и ведет свой спор Достоевский – спор, который надо с ним вести. Но еще существеннее – вообще вывести за ее пределы, показать ее однобокость, неисчерпываемость ею человеческой судьбы.

Ибо человек живет не только в зле, но и в творчестве, – только это сознание выводит из удушливого напряжения на светлый простор. Даже больше того – творчество и есть ответ человека на зло, в котором он живет, путь его преодоления или преодолевания, выход из него <…>

Может быть, и слово это слишком возвышенное, не всё охватывает; прибавим же к творчеству – созидание, строительство, наконец, просто – работу. Творчеством преисполнена жизнь человека, с творчеством связаны его судьбы, творчеством он возносится и возносит, губит и спасает, ищет спасения и гибнет <…>

<…> «Человеку в творчестве» нет места в творчестве Достоевского.

<…> было бы неправильно усматривать в героях Достоевского, в их праздности отражение чужого крепостного труда, что до некоторой степени относится к героям Гончарова и Тургенева. Действующие лица Достоевского преимущественно разночинцы, обыкновенно бедняки, иногда нищие, часто приживалы. <…>Свою жизнь, иногда большого духовного напряжения и уже всегда огромного душевного нажима, проводят они в напряженной праздности, в озлобленном безделии<…>

Герои Достоевского праздны, но отнюдь не инертны, не ленивы, не Обломовы; но – активность их направлена не на внешнее претворение, а сосредоточена на внутреннем кипени – во вне же преимущественно выявляется в виде разрушительного взрыва <…>

<…>необыкновенно охотно говорят герои Достоевского о предельном, о последнем, об окончательном. <…>Творчество не интересует Достоевского, этико-антропологическая же проблема волнует его лишь в своем максимуме <…>

Если в невнимании к творческому процессу – главный порок Достоевского, то в максимализме – главный его грех.

<…> велико ли расстояние от гадости до скромной порядочности перед лицом святого максимума. Гадость для максимализма даже предпочтительнее порядочности, как проститутка предпочтительнее честной женщины, – ибо во второй подозревает он притязание на положительную оценку или на мгновенное внутреннее удовлетворение, а как смеет человек на это притязать перед лицом вечных ценностей! Не лучше ли уже откровенная, ни на что не претендующая гадость? <…> «Если нет Бога, все позволено», – человеческого достоинства, утверждения личности на своей идее максимализм не видит и не признает <…>

<…>Только перенесенный в божественную близость – максимализм теряет свою незакономерность; впрочем, он и перестает быть максимализмом в мире божественной абсолютности. Религии бывает свойственным нравственный абсолютизм. Однако, и здесь культура заключается в создании промежуточных, срединных ценностей – в этом состоит задача исторических церквей <…>

<…> Бог может оправдать слезинку ребенка – но для этого нужна теодицея. Без догмы и метафизики – Бог не оправдывает слезинки. Отсюда и шатания Достоевского. Он верит и не верит <…> *Бог для него смутный вывод из смутной максимальной требовательности* <…>

Поразительно, что такая творческая натура, как Достоевский, не видит творческого человека, такая значительная душа занята преимущественно мукой

ничтожества, такой деятельный человек видит одних праздных <…>

<…> Глубина человеческих бедствий, развернутых Достоевским, безмерная, но – не океанская, а глубина колодца. Конечно, в нем можно утонуть; больше того – в нем нельзя не утонуть; никакая гениальность пловца не спасет в такой тесноте от этой участи, – но к гибели здесь приводит не глубина, а узость.

<…>Если Достоевский даже и полноты страданий не видит, хотя всецело в них погружен, тем одностороннее видит он радость, скорее всего – в подготовке к страданиям или в том максималистическом нажиме, где, достигая экстаза, радость соприкасается с мучением <…>

Страдание и зло – он видит в уязвленной гордыне и ущемленном самолюбии и невнимателен к другим бесчисленным его источникам. То, что перед ним открывается, взвинчивает он до максимума, как к максимализму возводит он и требования разрешения – и таким образом снова упускает человеческую жизнь и человеческий дух в их подлинности, в их полноте, в их многогранности, т.е. в их правде.

Судьба человека, его трагедия и поиски разрешения остались искаженными в творчестве Достоевского. Гипнотизирующая сила его взвинченного и одностороннего гения превращает эту односторонность в великую духовную опасность (*«Тезисы против Достоевского»* // *Числа. 1932. Кн. VI. С. 145–163*).

Последователь Г. Ландау в некоторых отношениях, **В. Набоков** в многолетней своей борьбе с популярнейшим на Западе русским писателем соединяет нравственное суждение с эстетическим и, признавая отдельные художественные удачи и зоркие наблюдения Достоевского, выносит приговор на основании единого порока неразличения между истинным злодейством и вынужденным самооскверением в главных сюжетных ситуациях и их решении, например, в «Преступлении и наказании»:

Только недавно я понял, что неладно в этой книге. Ее недостаток, трещину в ней, которая, по-моему, рушит все здание этически и эстетически, можно найти в 10-й

главе четвертой части. Он в начале сцены искупления, когда Раскольников, убийца, через посредство девушки Сони открывает для себя Новый Завет. <…> Тут единственное в своем роде предложение, которому по прямой глупости нет равных в мировой литературе. «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги». «Убийца и блудница» и «вечная книга» – что за треугольник! Это ключевая фраза романа, с типичным для Достоевского риторическим завитком. Что в ней так ужасно? Отчего она так кричаще нехудожественна?

Я полагаю, что ни подлинный художник, ни подлинный моралист, ни хороший христианин, ни хороший философ, ни поэт, ни социолог не должны были бы посадить бок о бок, единым духом, в одном порыве ложного красноречия, убийцу – с кем же? – с несчастной проституткой, склонив их столь разные головы над той священной книгой. Христианский Бог, как его понимают те, кто верует в христианского Бога, простил блудницу девятнадцать столетий назад. Убийцу же следовало бы прежде всего подвергнуть медицинскому обследованию. Эти двое на совершенно разных уровнях. Бесчеловечное и идиотское преступление Раскольникова и отдаленно нельзя сопоставить с участью девушки, которая, торгуя своим телом, унижает человеческое достоинство. Убийца и блудница за чтением вечной книги – что за чепуха! Нет никакой риторической связи между грязным убийцей и этой несчастной девушкой. Есть лишь литературная условность в традиции романа ужасов и сентиментального романа. Это низкопробный литературный трюк, а не шедевр пафоса и благочестия. Более того, посмотрите на отсутствие художественного равновесия. Преступление Раскольникова нам показали во всех гадостных подробностях и дали с полдюжины разных объяснений его деяния. Но нам никогда не показали Соню за ее ремеслом. Вся эта ситуация – разукрашенное клише. Грех блудницы сам собой разумеется. Я же утверждаю, что настоящий художник это человек, у которого ничто не разумеется само собой» (*«Lectures on Russian Literature»*; перевод мой. – *О.Р.*).

Есть два ранних стихотворения Сирина, посвященных Достоевскому, сюжет которых посвящен по сути дела тому же самому: туннельному зрению Достоевского как художника и моралиста. Одно было написано к годовщине Достоевского в 1921 г.:

Садом шел Христос с учениками...
Меж кустов, на солнечном песке,
вытканном павлиньими глазками,
песий труп лежал невдалеке.

И резцы белели из-под черной
складки, и зловонным торжеством
смерти заглушён был ладан сладкий
теплых миртов, млеющих кругом.

Труп гниющий, трескаясь, раздулся,
полный склизких, слипшихся червей...
Иоанн, как дева, отвернулся,
сгорбленный поморщился Матфей...

Говорил апостолу апостол:
«Злой был пес, и смерть его нага,
мерзостна...»
Христос же молвил просто:
«Зубы у него – как жемчуга...»

Это вольное переложение стихов Гёте из «Западно-восточного дивана», в свою очередь взятых у Низами, воспользовавшегося мусульманской легендой, приводимой в книге Т. Халиди «Мусульманский Иисус» (*Khalidi T.* The Muslim Jesus. Harvard, 2001): Иисус шел с учениками мимо трупа собаки. Ученики сказали: «Как мерзка его вонь!» Иисус сказал: «Как белы его зубы!» Это он сказал, чтобы дать им урок, а именно: воспретить злословие.

Западный литературовед, чьего имени не назову, решил, что под видом пса Сирин изобразил Достоевского. Но о русских писателях говорили «Собаке собачья смерть» русские императоры, а не русские писатели, как бы они не относились один к другому. Смысл стихов о псе ясен из концовки другого, более раннего (1919) стихотворения Сирина о Достоевском:

Тоскуя в мире, как в аду,
уродлив, судорожно-светел,
в своем пророческом бреду
он век наш бедственный наметил.

Услыша вопль его ночной,
подумал Бог: ужель возможно,
что все дарованное Мной
так страшно было бы и сложно?

Хороша даже смерть, и зубы пса напоминают о жемчужной душе, а не о Смердякове и о запахе Зосимы. Страшно туннельное мировоззрение. «Широк русский человек, я бы сузил», – это говорит Митя Карамазов, но борьба узости и широты амбивалентна в сюжетах Достоевского, а не в его взгляде на мир, намеренно суженном.

У него есть одна тема, главная тема, завещанная им России, это так называемая «русская идея», тема русского мессианизма. Т. Масарик в известной книге «Дух России» (1955) написал об этой идее: «Она не принесла добрых плодов, и шовинизм Достоевского остается только проявлением слабости».

Достоевский проповедовал то узость, то «всечеловечность», это типичная его «контроверза». Кто знает? Один современный «парадоксалист» вспомнил в этой связи, что имение, в котором умер Вл. Соловьев, называлось «Узкое».

ДИМИТРИЙ СЕГАЛ

(Израиль, Иерусалимский университет)

К. Вагинов и Ф.М. Достоевский: к постановке проблемы

Вагинов и Достоевский – это не две случайно выбранные фигуры, пусть даже во многом перекликающиеся фактурой своего творчества. Это два столпа, поддерживающие купол русской литературы, воздвигнутый за время, что прошло между ними. Время это включает Серебряный век русской литературы. Достоевский – странный предтеча Серебряного века, Вагинов – его странный преемник. Странность – важная черта обоих авторов: странность по отношению к культурному и писательскому контексту, странность по отношению к Серебряному веку, странность внутренняя, проявляющаяся в структуре и смысле творчества.

Конечно, нет писателей более непохожих друг на друга, чем Достоевский и Вагинов по языку, стилю, авторскому настроению и эмоциональной окрашенности. Но эта непохожесть опирается на фундаментальное структурное единство. Содержание этого единства у обоих писателей полярно, и его элементы не похожи, но функция одинакова. Эта функция может быть определена как попытка обнаружить, понять и описать новую духовную сущность метафизического, религиозного (быть может, квази-религиозного) характера. У Достоевского – новое христианство, у Вагинова – новый эллинизм. Непохожесть – в обстоятельствах эпохи, жизни и характера и в поэтике творчества.

Попробуем снова, для целей данного изложения, вкратце определить важнейшие черты поэтики обоих писателей. Для этого обратимся к наиболее принятым сегодня подходам к их творчеству. Что касается Достоевского, то две наиболее известные концепции, утверждающие жанровое новаторство писателя, – это теория романа-трагедии Вяч. Иванова, и во многом противоположная ей концепция полифонического романа, основанная на представлении о так называемой «мениппее», которую сформулировал М.М. Бахтин в книге

о поэтике Достоевского. Что касается прозы Вагинова, то сошлюсь на собственную работу тридцатилетней давности, где говорилось, что романы Вагинова принадлежат к жанру «романа о романе». Кроме того, неоднократно указывалось на то, что проза Вагинова относится к жанру «романа прототипов» («роман с ключом»).

Все эти жанровые характеристики, несомненно, позволяют понять многие существенные особенности творчества Достоевского и Вагинова. При этом для того, чтобы точнее определить место обоих авторов в духовно-художественной перспективе времени, а также их отношение к общей структуре Серебряного века, необходимо снова обратиться к проблеме жанровых составляющих их прозы. Сопоставление прозы Достоевского и Вагинова во многом проблематизирует вывод Бахтина о полифоническом характере романов Достоевского и их мениппейной природе. Сравнение романов Вагинова с романами Достоевского, с точки зрения степени мениппейности и тех и других, покажет, что именно романы Вагинова представляют этот жанр в его чистой, идеальной форме, а в романах Достоевского содержатся другие крайне важные жанровые компоненты, иногда противоречащие мениппее.

М.М. Бахтин, применительно к своему анализу поэтики Достоевского, выявил большое количество отличительных черт мениппеи как жанра. Некоторые очень важные из этих черт он сформулировал почти исключительно на основе анализа именно Достоевского, перенося присущие ему черты на всю историю мениппеи. Среди таких черт особенно типичные для Достоевского моменты создания исключительных ситуаций с целью провоцирования, испытания последней правды, морально-психологическое экспериментирование героев и над героями, доведение психологической атмосферы до точки кипения и нарочитый переход через нее, крайний морально-психологический натурализм и обнажение скрытых психологических мотивов.

Если мы попробуем теперь проследить эти моменты на материале античной мениппеи, например, у Петрония, Апулея или Лукиана, то мы убедимся, что произведения Достоевского отличаются от всех подобных текстов одним очень показательным качеством, имеющим прямое отношение к

вышеупомянутым смысловым комплексам. Мениппея Достоевского всегда содержит то, что можно назвать «слёзным моментом», который возникает, когда реальная сюжетная или воображаемая коллизия рождает чувства боли, жалости, горечи, сострадания либо по отношению к герою или одному из персонажей, либо в связи с сильным экзистенциальным переживанием. По контрасту с этой вездесущей и всепроникающей атмосферой произведений Достоевского атмосфера античной мениппеи, даже в ее наиболее морально «продвинутых» образцах, таких, как «Жизнеописание Аполлония из Тианы» Филострата, которое Бахтин считал важным примером этого жанра, совершенно лишено этой ауры слезного плача и вопрошания.

Античная мениппея характеризуется духом морально-психологической отстраненности, тем, что Бахтин, правда, в совершенно другом контексте, называл «вненаходимостью». Более того, если присмотреться к тем примерам античной прозы, которые Бахтин как раз не включил в родословную мениппеи, но которые в высшей степени разделяют почти все бахтинские ее характеристики, как, например, «Аттические ночи» Авла Геллия, энциклопедический компендиум Афинея «Пирующие софисты» или «Сатурналии» Макробия, то мы увидим, что морально-психологическая отстраненность характеризует их самым явным и ярким образом. Это связано с важным качеством мениппеи, которое Бахтин рассматривает в самом начале своего анализа. Согласно Бахтину, для мениппеи характерно описание процесса провоцирования и испытания философской идеи: не проповедь идеи, а ее испытание. С этим связана следующая в списке Бахтина характеристика мениппеи: философский универсализм и предельная созерцательность. В других жанрах словесности, кроме античной мениппеи и ее восприемников, всегда можно заметить моменты заинтересованности, ангажированности по отношению к какой-то определенной философской, религиозной или экзистенциальной ситуации, позиции, правде. Даже среди примеров античной мениппеи, которые трактует Бахтин, можно найти отдельные нотки такой ангажированности, как, например, в уже упомянутом сочинении об Аполлонии из Тианы, но эта ангажированность в полную силу характеризует такие крупные

и авторитетные жанры, как эпос, трагедия, лирика, ораторская риторика, историография, каждый из которых по-своему представляет определенную защищаемую смысловую позицию.

Возникает вопрос: для чего были нужны такая неангажированность и предельная миросозерцательность и почему для их достижения была нужна мениппея? Представляется, что предельная миросозерцательность – это другой способ выражения идеи максимальной герменевтической исчерпанности. Мениппея – это специальный жанр, с помощью которого можно проверить все возможности, альтернативы, неожиданные повороты, мысленные перипетии той или иной жизненной правды – не защита ее, а выяснение интересных и, возможно, скрытых ее последствий, контекстов и подтекстов, смысловых и экзистенциальных ходов, вариантов, лазеек, выводов и проч. Задача здесь состоит в экспонировании и исследовании понимания. Поэтому так органично сочетаются с мениппеей те античные тексты по собиранию различных грамматических, лексических, исторических, географических, поведенческих, кулинарных, ботанических, зоологических, минералогических и иных курьезов, которые упоминались выше (Афиней, Авл Геллий, Макробий и т.п.).

Все приводимые Бахтиным примеры мениппейных крайностей и чрезмерностей, все преувеличения и преуменьшения, все соположения рядом полярных смыслов, все примеры пребывания на пороге, на краю, на грани, на пике или на самом дне какой-то невыносимой ситуации нужны были не для пробуждения сочувствия и сострадания и не для демонстрации чьей-то несправедливости, жестокости или низости с целью вызова протеста, а для того, чтобы всё учесть, всё объять, не пропустить ничего любопытного, интересного, неизвестного нового или забытого старого.

Кому конкретно могло быть нужно и интересно такое исчерпывающее понимание? Кому могло быть нужно и интересно то, о чем говорили другие литературные жанры? Думается, что все крупные литературные жанры адресуются к какой-то ипостаси внутреннего человека – от ипостаси общественной, возвышенной, «важной» (эпос) через ипостась «глубокую», метафизическую, обращенную к другим людям (трагедия) к ипостаси внутренней, эмоциональной, обращенной к одному

«другому» (лирика). Все эти ипостаси суть ипостаси «любого человека». Мениппея в этом смысле также ориентирована на «любого человека», но это не любой «любой человек», а только тот, кто, во-первых, обладает достаточной экстенсивной и интенсивной грамотностью, во-вторых, постоянно интересуется и занят пониманием и, в-третьих, активно хочет понять самые разные и разнообразные вещи – от очень общих, глубоких и сложных вопросов, вроде природы жизни и смерти, источников страдания и причин несправедливости, до совершенно конкретных, иногда вполне практических (например, какой водой лучше разводить какое вино), а иногда совершенно экзотических (например, откуда берется ляпис-лазурь).

Эти люди образовывали в античности совершенно определенный культурный и социальный пласт. Сюда входили те, кого называли бродячими философами, риторами, стоиками, киниками, учителями, воспитателями. Среди них были нахлебники и прихлебатели богатых и знатных домов, те, к кому могло применяться потом изменившее свое значение греческое слово «парасит». Ассоциация с этим разноликим и разнообразным людом помогает объяснить, почему в мениппее столь популярны герои такого плана.

Мениппея повествует о *понимающем* человеке, а также о том, с какими жизненными обстоятельствами обычно бывает связан процесс понимания. Что больше всего мешает истинному пониманию? То, что человек со всех сторон обставлен уже готовыми реалиями, жизненными условиями, психологическими ситуациями и физиологическими данными, а также семейными, родовыми, социальными и историческими реквизитами, диктующими ему определенный ход и результат понимания. Мениппея убирает все эти автоматические привычные «декорации». Герой мениппеи попадает в соответствующее этому своему статусу «понимающего» социально-экзистенциальное положение: он теряет защиту семьи, рода, клана, племени и далее – государства, и даже человеческого рода (вспомним Люция, обращенного в осла, из «Золотого осла» Апулея). Он попадает в среду таких же, как он, «понимателей», людей, умеющих рассказывать интересные истории из собственного опыта, из жизни других, из прошлого. Он всегда находится в состоянии пробы, испытания своего понимания, когда оказывается либо, что он по большому счету ошибается, либо когда он видит, что другие из сходных случаев умеют делать совершенно иные выводы.

Мениппея соприкасается по своим полярным характеристикам с трагедией, другим важным жанром литературы, который, также, как мениппея, по определению Бахтина, стремится ставить на обсуждение *последние вопросы* или даже самые последние вопросы. Настоящая мениппея отличается от трагедии по способу постановки таких вопросов. Трагедия ставит их всегда абсолютно серьезно и на последней экзистенциальной весомости. От постановки вопроса и ответа на него (скажем, о том, могла ли, на самом деле, Федра насладиться своей любовью к Ипполиту) зависят жизнь и смерть, и уже одно это вызывает у зрителя (читателя) слезы, которые, по Аристотелю, очищают его душу, содрогающуюся от ужаса ситуации. Мениппея ставит эти вопросы герменевтически: можно ли вообще избежать такой ситуации, какие еще могут быть варианты личных (в частности, сексуальных) контактов табуированного плана и что из этого может выйти, всегда ли подобного рода ситуации суть настоящие нарушения табу, а когда оказывается, что табу существует лишь на первый, поверхностный взгляд, поскольку на самом деле сын или племянник вовсе не сын или племянник, а в младенчестве был подкинут или подменен и т.д., и т.п. Мениппея любит искать и находить такие варианты. Я бы сказал, продолжая линию Бахтина, что мениппея может давать даже на самые последние вопросы далеко не последние ответы.

Как только мы уходим от античной мениппеи всё дальше и дальше вглубь времени – к Средним векам и далее, – первоначальный герменевтический колорит мениппеи становится всё более и более тяжелым, так сказать, трагическим. Это связано с постепенным распространением и утверждением христианства и происшедшим параллельно исчезновением того слоя людей, которые были героями и создателями мениппеи. Старые философы, бродячие мудрецы, риторы, учителя словесности и философии, знатоки декламации и актерской игры, всякого рода «параситы» уходят с культурной и исторической арены, уступая место совершенно новым типам создателей и агентов новой христианской культуры и религии.

С закатом античной культуры исчезла классическая античная интеллигенция. Вместе с ней исчезла и античная мениппея. Некоторые ее характеристики были инкорпорированы в тексты совершенно нового типа. Замечательным представителем таких новых текстов стала «Исповедь» бл. Августина. Новизна этих текстов в том, что они соединили в себе четыре до тех пор отдельных жанра: жанр мениппеи, жанр трагедии, жанр философского изложения и жанр христианского религиозного обращения (исповедь, молитва и т.п.). Мы не станем следить за всеми перипетиями жанрообразования вплоть до появления творчества Достоевского, скажем лишь еще раз, что в его романах признаки мениппеи переплетаются с признаками самых различных жанров, в том числе и тех, которые возникли уже исключительно внутри романа. Что касается романов Вагинова, то в них присутствие античной мениппеи значительно ощутимее.

Для того чтобы понять, что такое мениппея Достоевского, имеет смысл сравнить его романы с романами Льва Толстого. Дело в том, что в творчестве обоих великих писателей разыграно противопоставление мениппеи и эпопеи. Это противопоставление касается как исконного контраста этих жанров, заданного еще в античности, так и тех смысловых полей, которые были созданы, во многом параллельно, как реакция на творчество оппонента обоими писателями.

Повторяя сказанное выше (а также в другом месте) заметим, что мениппея возникла как реакция на эпос, причем реакция эта имела чисто внутрилитературный характер. Ко времени появления первых образцов мениппеи эпос на греческом языке уже существовал около тысячи лет, если и не прямо в той литературной форме, в которой он дошел о нас в поэмах Гомера, то в фольклорной форме эпических песенных циклов, прославляющих доблесть великих эпических героев, чьи подвиги – как победы, так и поражения – позволяют эпическому коллективу сохранить свою идентичность, донести до потомков свой нарратив, свои обычаи и артефакты.

Как было сказано выше, мениппея связана с бытованием эллинистической интеллигенции. Эта интеллигенция смогла возникнуть уже после того, как были разрушены или сдвинуты с традиционных социально-культурных границ прежние

властные этнические, племенные единства, внутри которых эпические песни и повествования были сами собою понятны. Эпос, связанный с этими традициями, был автоматически утверждаем в силу само собой понятных отношений центра-периферии, старшинства-младшинства в этих коллективах. С образованием многоэтнических царств и империй эпос превращается в эпопею, то есть в литературный текст, обращающийся не к какому-то одному коллективу, а, в идеале, ко всему человечеству, для которого эпические подвиги и доблести становятся не просто памятью о прошлом, а вечно живущими моральными ценностями вне зависимости от конкретной этнической привязки. Этос, передаваемый эпопеей из поколения в поколение, становится основой уже не племенного, а государственного и далее универсального порядка.

Этот этос, с одной стороны, теряет свою само собой подразумеваемость (в том смысле, что «наши всегда правы»), а, с другой стороны, обретает определенные качества универсального морального закона (например, «сильный всегда должен защищать слабого» – максима, вовсе не столь очевидная для племенных эпосов). Вот тут-то вступает в права образ мыслей и восприятие мира, задаваемые мениппеей. Собственно говоря, необходимость в мениппейном стремлении к познанию и пониманию разных возможностей, ситуаций, мыслей и проч. появляется там, где человек уже не связан обязательными узами семейных, родовых и племенных взаимоотношений. Они его более не защищают, но и не посягают на его экзистенциальное пространство.

Эпос и эпопея всегда накладывают на человека немыслимые по тяжести и сложности обязательства в смысле мобилизации всех его физических, духовных и моральных качеств, не обещая ему ничего взамен, кроме сохранения памяти о нем в его потомстве и, соответственно, сохранения той социальной и этнической ячейки, где эта память будет релевантной. В сущности, эпос предлагает обмен жизни на память и имя (отсюда древнееврейское выражение «yad-va-shem» «рука (обозначение знака вхождения в последовательность поколений на надгробном памятнике) и имя»). Мениппея во многом отражает этос стоиков и киников и других близких к ним философских школ, проповедовавших необходимость освобождения от семейных,

социальных и иных человеческих связей. Для них эпопея могла быть чем-то, связывающим возможности познания и понимания. Более того, мениппея давала возможность представить – как раз в форме «памяти и имени» – образ человека, способного столь же благородным способом, как и герой эпоса (но иначе), встретить удары судьбы, превратности человеческих страстей, злокозненности друзей и недругов. Просто такое благородство – это благородство иного сорта, иной природы. Оно не требует от человека физической силы, но может потребовать от него ясности мышления, честности перед самим собой, способности отстаивать мнение перед лицом всех остальных, игнорировать то, что ему представляется заблуждением. И если герой мениппеи часто неказист, неловок и даже труслив, то и здесь есть свой урок: надо уметь учиться мудрости у самых для этого, казалось бы, неподходящих и недостойных фигур. Кстати, тот факт, что античная мениппея успела сложиться в самостоятельный жанр, явствует и из того, что мениппейный герой-мудрец часто выступал в легко узнаваемом внешнем облике, контрастном облику эпического героя.

Многие из контрастных характеристик эпопеи и мениппеи продолжают быть существенными для, соответственно, романов Толстого и Достоевского. Обратимся сначала в самом общем плане к жанровой структуре романов Толстого. В ней четко просматривается сюжетно-характерологический каркас традиционного семейного романа. Романы Толстого являют собой идеальный тип такого романа. Компонент же трагедийного жанра убран с переднего плана повествования (сюжет, характеры, обстоятельства) и перемещен в более глубинный план столкновения рациональных идей, являющихся следствием работы механизма истории. В трагедии – как античной, так и Нового времени – истинный двигатель конфликта и перипетии всегда коренится в том, что Бахтин назвал «последними вопросами», и всегда противопоставлен рациональным причинам (ср. поведение Лира и Корделии у Шекспира). В романах Толстого, напротив, конфликты и коллизии всегда имеют простое и рациональное объяснение (ср. поведение Наташи по отношению к Анатолю или Китти по отношению к Левину). Зато так называемые истинные причины, как правило, раскрываемые ближе к концу повествования, всегда коренятся в глубинных

исторических движениях, таинственно замаскированных от самих участников.

Толстой – писатель истории. В этом он верный ученик и последователь Бальзака. Их обоих гипнотизирует сам процесс протекания исторических изменений – от самых крупных, связанных с судьбами народов и государств, до мельчайших деталей изменения моды (толстовская фероньерка из «Двух гусаров»), речи («грипп» из первой главы «Войны и мира») и поведения. Все эти детали и создают особую сугубо реалистическую атмосферу толстовской прозы. Такой романный реализм выступает у Толстого на постоянном фоне романа-эпопеи. В этом особое художественное изобретение Толстого, его искусство. Оно состоит в том, что роман-эпопея у Толстого – это целостный хронотоп, характерный для всего произведения со всеми его сюжетными извивами и направлениями. В этом он отличен от Бальзака, который лишь изредка нажимает «кнопку» эпопеи в определенном месте сюжета (как правило, в описаниях), чтобы читатель не забыл исторической ориентации повествования, а затем оно снова погружается в любимые романистом детали быта и психологии.

Возвращаясь к Толстому и его роману-эпопее, следует подчеркнуть, что именно последовательная эпичность характеров и ситуаций и составляет самое заметное отличие манеры Толстого от манеры Достоевского – и это притом, что идеологически Толстой во всех своих романах выступает против эпического, героического подхода к истории. Как философ истории он последовательно настаивает на том, что в истории нет героев, нет героических мотиваций и проч. Все его персонажи, которые позволяют себе думать и говорить о происходящем в «героическом» модусе, последовательно разоблачаются, лишаются этой торжественной мантии. Но чем больше Толстой усердствует в этом направлении, тем более дух эпоса проникает в его повествование, в его героев, их атрибуты, реалии.

До духовного кризиса 1880-х годов весь пафос толстовских романов, да и не только романов, но и других его прозаических произведений – от «Рубки леса» и «Двух гусаров» до незаконченных «Декабристов», – это пафос исторического становления современной ему России. Это историческое становление на-

ходит выражение в том, что всё в этих произведениях – лица героев и героинь, их позы, походка, одежда, их украшения, их мысли, особенности их языка и словоупотребления, то, как они общаются с членами семьи, с людьми, равными себе по сословному и социальному положению, с теми, кто выше или ниже их, с иностранцами, иноверцами и иноплеменниками – всё это подается в особо значимом плане, как вызванное историческими изменениями и их отражающее. Столь важные для Толстого события, отражающие различия в пространстве, как, например, встречи с людьми иного рода или племени, говорящими на ином языке, происходящие на окраинах России, всегда интерпретируются как знак, знамение происшедших или грядущих исторических перемен. Толстой, этот, наверное, самый значительный «писатель истории», сумел понять и передать это ее (истории) здесь и теперь совершающееся грандиозное дело.

В этой грандиозности – суть эпичности Толстого. Все его персонажи схвачены в момент некоего монументального сюжетного хронотопического усилия, позиционирования. Внутренний мир их, столь замечательно отраженный во внутреннем монологе, этом уникальном толстовском изобретении, есть инобытие этого великого исторического хронотопа, этого мощного течения, направленного вверх, вдаль и вширь. Такая мощная интуиция истории в дальнейшем перестала быть чем-то важным для Толстого. Эпика истории ушла из его творчества, хотя эпичность обрисовки характеров остается отличительным признаком поэтики Толстого. В прозе позднего Толстого художественной доминантой стала морально-этическая проповедь. Она, конечно, играла важную роль и в толстовских эпопеях, но история была все же центральной темой. После духовного кризиса и религиозного прозрения морально-этический пласт стал доминирующим. История подверглась моральному осуждению и своеобразному художественному остракизму, а та эпичность в характеризации персонажей, которую мы только что отметили, фокусируется на очень важном мотиве определения и конституирования *морально-этической правоты*.

Именно этот мотив является важным экзистенциальным и художественным центром произведений Достоевского, рычагом

всех душевных и духовных превращений и преображений в его романах. Но продолжим тему *правоты* у Толстого. Здесь тоже всё не так просто. Сложность трактовки правоты у Толстого состоит в том, что Толстой здесь глубоко полемичен. Представляется, что эта полемика направлена против того, как трактовалась правота в творчестве писателей золотого века русской литературы – Пушкина, Лермонтова, Гоголя. В произведениях этих писателей правота зачастую выступает как проблема, которую предстоит поставить и решить, правота стоит под знаком вопроса, с нее снимается коннотация чего-то само собой разумеющегося. Автор часто противопоставляет интуицию оценки персонажа или поступка и суждение о правоте. Так, в «Полтаве» Пушкина интуитивное суждение о правоте или неправоте Мазепы, Марии и Кочубея сталкивается, во-первых, с целым рядом нормативных для описываемой среды ценностей, касающихся отношений между мужчиной и женщиной при такой огромной разнице в возрасте, отношений между отцом и дочерью и отношений между людьми, принадлежащими к враждебным воюющим лагерям, а, во-вторых, с «внутренней правотой» любви Мазепы и Марии, поддерживаемой солидной поэтической традицией.

Лев Толстой, начиная с первых произведений и далее на протяжении всего творчества, последовательно снимает сложность и многозначность с ситуации моральной правоты. В его художественном мире невозможно даже поставить вопрос об эвентуальной моральной правоте поступка дочери пушкинского станционного смотрителя Самсона Вырина, оставившей отца ради проезжего офицера. По мере эволюции художественного пути Толстого это снятие проблематичности с ситуации моральной правоты становится всё более и более последовательным, окончательным и ассоциируется с совершенно понятными традиционными нарративами религии. Зло, в полном соответствии с моральной максимой, увековеченной в названии толстовской пьесы «Коготок увяз – всей птичке пропасть», обрекает того, кто избирает даже малую толику его, на «живую смерть», если он только не встает на путь морального раскаяния и исправления. Моральная проповедь Толстого по своей грандиозности и эпичности не уступает его историографии. Постоянной остается монументальность, грандиозность

вопросов и ответов, ошибок и отступлений от нравственной нормы, преступлений и наказания, возмездия и раскаяния. Это очевидно даже в самых простых детских рассказах позднего Толстого (вспомним совершенно монументальный моральный приговор «Все засмеялись, а Ваня заплакал» из рассказа «Косточка»).

Монологизм Толстого, который так последовательно противопоставлен Бахтиным полифонизму Достоевского, – это не монологизм голоса или стиля, а монологизм интуиции правоты и правды. У Толстого правда и правота всегда едины, им нет альтернативы, они всегда ясно и открыто представлены. Для читателя нет и не может быть проблемы в том, чтобы их узнать, понять и принять. Даже в самых контроверзных случаях, вроде несчастного Позднышева из «Крейцеровой сонаты», который зарезал свою, в общем, достаточно противную для него (и для автора и, следовательно, для читателя) жену, не может быть никакого сомнения в том, что он – преступник, достоин морального осуждения и самого сурового наказания. В глазах автора Позднышев не прав, не может быть прав, и никакие внутренние пороки социальной системы воспитания и брака, и никакие пороки человеческой природы не могут сделать его хоть на одну тысячную долю процента правым.

Конечно, протест Толстого вышел за пределы литературы (как он того и хотел), и само явление писателя, стремящегося указать человеку и обществу на их пороки, выходило за узкие рамки его времени. А время это, к концу жизни Толстого, претерпело важнейшую и яркую метаморфозу. В разных странах Запада, включая и Россию, сложилась новая система культуры: la belle époque во Франции, Jugendstil в Германии и Австрии, эдвардианская эпоха в Англии. В России этот период post factum был назван Серебряным веком. Главной чертой этой блестящей эпохи было отвержение постулата о единственности и единообразности критерия моральной правоты, постулата центрального для мировоззрения Толстого.

Русская литература, начиная с Достоевского, развивает то, что было открыто Пушкиным и Лермонтовым, а именно, что моральная правота, с одной стороны, и обаяние, увлекательность и убедительность персонажа, поступка, ситуации, с другой стороны, вовсе не всегда совпадают. В ситуациях,

которые описывает литература, такое совпадение часто не имеет места, и именно в этом и лежит художественный эффект. Достоевский разрабатывает эту ситуацию наиболее оригинальным способом как раз в том, что касается проблемы моральной правоты. По нашему мнению, полифония его романов – это не только и не столько равенство и автономность и полноправие отдельных так называемых «голосов», как постулировал Бахтин, а утверждение одинаковой правоты всех морально-этических позиций, идей, платформ и поступков. Правота эта фундируется силой и интенсивностью, с которой тот или иной субъект свою позицию чувствует, переживает и эксплицирует, и особенно силой того страдания, которое при этом выпадает на его долю.

В этом плане Достоевский следует в русле важной художественной традиции, заложенной в начале Нового времени, прежде всего, в творчестве Шекспира и Сервантеса и продолженной в творчестве таких творцов, как Гёте, Шиллер, Байрон, Стендаль. Суть этой традиции – в морально-философской обработке наследия античной трагедии с ее валоризацией героического приятия перипетий и суда судьбы в направлении объединения этой линии с традицией христианского приятия страдания, кенозиса, жертвы. По нашему мнению, такое развитие трагедийной линии литературы Нового времени увело ее в сторону от строгой христианской трактовки морали. Главное различие этих двух линий – трагедийной линии Нового времени и христианской морали – заключается в том, что первая выдвигает в качестве абсолютной доминанты этическую автономность и самоценность индивидуума, в то время как христианская линия, во всех ее многообразных вариациях, имеет все-таки в качестве абсолютного критерия не человека, а Бога.

В этом смысле Достоевский, конечно, при всех его несомненно искренних и титанических попытках как-то соединиться с христианством (с Христом, по его собственной трактовке), принадлежит к этой пост-христианской линии европейской культуры. Естественно, это пост-христианство не является, ни в коем случае, ни анти-христианством, ни а-христианством. Оно, если угодно, знает о Христе, оно имеет Его в качестве своего рода опоры, тыла, но далее оно идет своим отдельным

и особым путем. Это важно и в чисто литературном, художественном плане, поскольку причастность к христианской традиции будет тем, что отличит жанр романа у Достоевского от жанра романа у Вагинова.

До сих пор мы говорили о равноправии разных этических позиций правоты у Достоевского. Бахтин специально делает упор на том, что такое полифоническое равноправие достигается у Достоевского в сфере мениппеи. Это совершенно справедливо, но только в очень частичном смысле. Наряду с позицией мениппеи мы имеем дело у Достоевского еще с целым рядом цельных или частичных смысловых парадигм. Некоторые из них Бахтин отнес к мениппее, как, например, «пребывание на грани морального срыва», «переживание глубины морального падения». Мне кажется, что от мениппеи эти смысловые позиции отличаются, во-первых, наличием уже упомянутого нами «слёзного момента» и, во-вторых, ощущением абсолютного права проповедовать и защищать свою правоту. Все герои Достоевского жалеют себя, рыдают о своем несчастии, декларируют свою абсолютную правоту или свое право быть неправыми с некоей общественной точки зрения. С мениппеей эти позиции сходны хронотопически, а также наличием всепроникающей атмосферы некоего абсурдного и жестокого комизма.

На пороге Серебряного века Достоевский в «Пушкинской речи» провозгласил лозунг об особой всемирной отзывчивости русского духа, уже пройдя через художественное испытание параллельного существования разных и различных опытов моральной правоты. Это, более чем что-либо другое, подготовило русскую культуру к самому феномену Серебряного века. Как представляется сегодня, парадигма Серебряного века так же, как предшествовавшие ей парадигмы Толстого и Достоевского, была полемической по своему пафосу. И так же, как они, она была во многом полемической по отношению к своим прямым предшественникам. В культуре Серебряного века эта полемика велась как раз против Толстого и Достоевского. Этим объясняется то, что многое в смысловой системе Серебряного века носило глубоко позитивный, принимающий характер: ведь оба великих писателя – Толстой и Достоевский – отличались духом протеста, отрицания и неприятия действительности.

Обратим внимание на то, что Серебряный век в России так же, как символизм во Франции и Jugendstil в Германии и Австрии, начался с определенного переосмысления целостной картины мира. Это переосмысление в чем-то было следствием развития философской парадигмы, а в чем-то явилось результатом расширения научных, исторических и географических горизонтов и привело к появлению новых эстетических направлений в искусстве и литературе. Сейчас уже трудно точно себе представить, с чего началось это переосмысление и против чего конкретно оно могло быть направлено – настолько само собой разумеющейся стала платформа культуры, возникшая в конце XIX – начале XX вв. Но в самом процессе этих изменений их содержание и направление вовсе не казались ни естественными, ни само собой разумеющимися. Некоторое представление об этом можно составить из двух очень разных, но в свое время влиятельных (каждый по-своему) источников, дающих хорошее представление о господствующей в начале XX в. эстетической программе. Мы имеем в виду, с одной стороны, самый авторитетный философский труд «Эстетика чистого чувства» одного из столпов неокантианства Германа Когена, а, с другой стороны, очень популярный и влиятельный «роман о художнике» «Жан-Кристоф» Ромена Роллана. Представление о смысле эволюции культуры, которое лежит в основе философских взглядов Г. Когена и художественной эстетики Р. Роллана, строго монологично, иерархично и моноценностно, как и система взглядов, отраженная в творчестве Льва Толстого. Согласно этим представлениям, эстетические достижения человечества поднимаются по всё возвышающейся лестнице совершенства (параллельно развитию философии), так что к XIX в. достигнуты непревзойденные идеалы художественного мастерства и глубины. В поэзии – это Гёте (и прежде всего его «Фауст»), в прозе – произведения Толстого (и прежде всего «Война и мир»), в музыке – Бетховен с его Девятой симфонией, а в живописи – Рембрандт. Идеалом этих представлений о культуре был образ великого человека, героя, творящего добро для своего народа и всего человечества, преодолевающего все трудности существования (включая бедность, социальную несправедливость, непонимание среды и близких людей, а также тиранию, национальное угнетение, войны), являя тем

самым путь и пример освобождения человечества и апофеоз человеческого духа. Эта концепция просматривается во всех значительных социально-философских построениях XIX в., включая позитивную социологию, дарвинизм и марксизм. Мировоззрение Серебряного века должно было от этой картины мира отталкиваться и с нею спорить в целости или частностях.

Так и получилось, и Достоевский, с его уникальной позицией морального равенства всех этических позиций, стал эмоциональной основой для всех, кто искал расширения фундаментальной базы культуры. Расширение это должно было идти, по крайней мере, в двух направлениях. Одно – это экстенсивный поиск других культур, у которых можно найти какие-то иные высшие этические, эстетические и экзистенциальные императивы и возможности. Другое направление – это интенсивный поиск внутри самого себя с целью обнаружить во внутреннем психическом, интеллектуальном и эмоциональном мире человека (современного человека или человека вообще) какие-то до сих пор непознанные глубины и тайны, которые бы помогли обогатить и укрепить самопознание, помочь ему спроецировать себя за пределы наличного существования.

Если фундирующей реальностью в классической парадигме культуры второй половины XIX в. была история, то для мировоззрения Серебряного века ею стала жизнь. Отсюда – «философия жизни», эта попытка поместить новые поиски и интуиции в новой разумной системной парадигме. Русский Серебряный век добавил к этому еще одну специфическую деталь. Она относилась к той дополнительной полемике, которую пришлось вести родоначальникам Серебряного века, иногда даже вопреки собственным склонностям и убеждениям. Это была полемика против так называемой общественной тенденции в литературной критике, с точки зрения которой любая наличная жизнь была достойна лишь осуждения и отвержения, прежде всего по морально-этическим критериям, поскольку она основана на классовом угнетении, а также и по критериям эстетическим. Это отвержение и было основным предметом эстетического переживания. Любое же положительное представление какого бы то ни было аспекта действительности, в том числе и чисто имагинативного, рассматривалось в литературе

и критике как знак отрицательной природы этого аспекта или персонажа. Вспомним хотя бы сугубо отрицательные характеристики, приписываемые в «Войне и мире» красавице Элен. Эта критика последовательно осуждала любые попытки поэтического представления действительности в отрыве от «общественного» критерия, ср. отрицательное отношение в народнической критике к поэзии А.А. Фета.

Серебряный век русской культуры начинается где-то в самом конце 80-х годов XIX в. с попыток реабилитации наличной действительности и различных возможностей ее эстетического представления, ранее либо не существовавших вообще, как, например, все виды искусства, связанные с машинной обработкой, либо существовавших на крайней периферии так называемой высокой культуры – имеется в виду использование в этом высоком искусстве реальных образцов народного рукоделия, ремесла и фольклора вообще. Речь идет о всех направлениях стилизации и реконструкции народного искусства, о поисках аутентичного народного стиля в древнем русском зодчестве, одежде, орнаменте и проч., о попытках создания аутентичного народного стиля в музыке. Эти поиски со временем вливаются в открывающиеся перед русской культурой новые горизонты философии и практики литературы и искусства Запада.

Начало осознанных подходов к Серебряному веку – это появление в 1892–1893 годах статей, манифестов и брошюр первых представителей так называемой «философской критики» – Д. Мережковского и А. Волынского, провозгласивших самоценность и уникальность искусства, поэзии и музыки, их автономность от требований общества. Подобные идеи формулировались в то же самое время немецкими поэтами и критиками Стефаном Георге и Гуго фон Гофмансталем, а до этого – французскими поэтами Полем Верленом и Стефаном Малларме. В сущности, этот важный творческий период занял в европейской культуре всего двадцать пять, самое большее – тридцать лет, по историческим меркам очень короткое время. Тем не менее, след, оставленный этим временем, оказался весьма прочным и глубоким, ощущаемым вплоть до наших дней.

С моей точки зрения, наиболее драгоценное наследие Серебряного века – это то, что намечалось еще в творчестве

наиболее великих из русских поэтов «золотого века» русской поэзии – Пушкина, Боратынского, Лермонтова, Гоголя, и то, что было полностью развито и получило свое блестящее выражение у творцов Серебряного века – Блока и Сологуба, Бунина и Белого, Пастернака и Мандельштама, Гумилева и Ходасевича, Ахматовой и Цветаевой. Сущность этого наследия – абсолютное приятие жизни, гимн жизни, воспевание ее красоты, уникальности, ценности, правоты, мудрости и тайны. В своих художественных формах этот гимн жизни воссоздан в творчестве великих живописцев Серебряного века – Кандинского и Малевича, Гончаровой и Ларионова, великих композиторов – Рахманинова, Скрябина, Стравинского и Прокофьева. Этот гимн звучал и звучит до сих пор, несмотря на все страшные перипетии истории, ловушки судьбы и ожидаемые неожиданности человеческой злобы и злодейства.

От Достоевского Серебряный век взял художественное оправдание человеческой этической и моральной автономности, но отверг его глубокое внутреннее равнодушие и даже презрение к космосу. Для творцов Серебряного века каждая деталь в том мире, который они для себя открывали, выдумывали, запечатлевали и даже, как иногда бывало, например, у Сологуба, проклинали, была исполнена абсолютной и неповторимой внутренней ценности и достойна существования в вечности. Именно эта творческая позиция оказалась более всего несовместима с тем, что принесла с собою русская революция.

Революция 1917 г. и последовавшая за нею гражданская война положили конец не только миру Серебряного века, но и всей цивилизации в том виде, в каком она сложилась в России послепетровского времени. При этом вкусы, пристрастия и оценки той части русского образованного общества, которая была причастна к Серебряному веку и уцелела в вихре социальной катастрофы, вовсе не поверглись тотальной и внезапной ликвидации (как этого, может быть, и хотели коммунисты). Но эта катастрофа, во-первых, нанесла им страшный удар, а, во-вторых, произвела в этих вкусах, оценках и мнениях какие-то изменения. Творчество Вагинова прекрасно демонстрирует как необычайные устойчивость и сохранность ценностей Серебряного века, так и то разъедающее влияние, которое

на них оказала революция. Рассмотрим, как изменилась в результате революции рецепция творчества Достоевского в русской культуре.

Если суммировать основные этапы рецепции Достоевского в период Серебряного века и в революционное время, то самое большое различие, манифестируемое, с одной стороны, в работе Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1916)[1], а, с другой стороны, в статьях С. Аскольдова «Религиозно-этическое значение Достоевского» и Н. Лосского «О природе сатанинской»[2], состоит в том, что для Серебряного века Достоевский оказался важен как создатель нового мифа, в котором дается более полное и, в конечном счете, более положительное понимание человека, а для революционной эпохи Достоевский важен как пророк и предтеча царства всемирного зла. Как трактат Вяч. Иванова, так и статьи С. Аскольдова и Н. Лосского трактуют творчество Достоевского как величайшее событие религиозно-философского прозрения и связывают с ним возможные будущие духовные прорывы в судьбе России и всего человечества. Эти будущие возможности связываются с тем, что, по мнению авторов, Достоевский в своих произведениях создает новую философию истории.

Вяч. Иванов видит эту философию истории как продолжение нарратива базисного мифа, лежащего, по его мнению, в основе всего творчества Достоевского. Взгляд Вяч. Иванова прикован к тому вечному, вернее, пра-вечному, которое он прозревает за сиюминутными взлетами и падениями души в перипетиях мира, созданного Достоевским. Это пра-вечное есть диалектика нисхождения и восхождения души (индивидуальной и вселенской) к своим глубинам и своему апофеозу. Поэтому общий урок, который получает Серебряный век – через Вяч. Иванова – от Достоевского, – это урок постижения какой-то положительной, возносящей душу правды о судьбе человека и судьбе мира:

> Как земля Русская может стать Русью святой? Народ – церковью? Как невозможное для людей возможным становится для Бога?.. Достоевский начинает мечтать о таинственном посланнике старца Зосимы, одном из ожидаемых «чистых и избранных» – как о предугото-

вителе свершительного чуда, как о зачинателе «нового рода людей и новой жизни»[3].

В 1922 г. на первый план начинают выступать совершенно иные аспекты религиозного смысла творчества Достоевского. Внимание Н. Лосского и С. Аскольдова приковано к роли Достоевского как пророка торжества абсолютного зла и в России, и во всем мире. Здесь уже нет места для космических ритмов восхождения и нисхождения, которые, согласно Вяч. Иванову, регулируют ход истории. Всё сосредотачивается на процессе рождения, развертывания и переживания страшного и неумолимого кошмара, который вбрасывает в бытие субстанция мирового зла. Интересно, что в статье Вяч. Иванова и в статьях обоих философов сохраняется конструкция моральной автономии человека, разработанная Достоевским. Просто для Вяч. Иванова эта моральная автономия оправдывается тем, что она органически входит либо в фазу восхождения, либо в фазу нисхождения, а для Н. Лосского и С. Аскольдова выбор зла (а это и есть окончательное следствие такой равноправности моральных суждений) всегда грозит окончательной гибелью, ничем не может быть уравновешен или компенсирован, но должен сопровождаться полным сознанием всех последствий такого выбора. Право на моральную автономию есть, в конечном итоге, право на полное истребление всего человечества, включая и самоистребление. С. Аскольдов идет при этом еще дальше и приходит к выводу о том, что настоящее, подлинное, истинное добро всегда в чем-то причастно злу, а если оно не ведает зла, то истинность такого добра всегда сомнительна.

Такая интерпретация религиозного смысла русской революции под знаком Достоевского – это, в сущности, самое крайнее отрицание всей культурной и религиозно-философской картины Серебряного века. Если Серебряный век стал апофеозом философии жизни, демонстрацией того, что наличная, эмпирическая жизнь является высшей ценностью в абсолютном смысле – как феномен и как ноумен, и как переживание, и как ценность в высшем, метафизическом смысле, то грубая реальность революции и гражданской войны, с ее приматом жестокости, насилия, смерти и какой-то санкционированной государством и обществом обязанностью наслаждаться именно

этим, отмела в сторону все те аспекты Серебряного века, которые показывали человеку, что жизнь хороша, как таковая, и ее надо ценить просто так, без всякой видимой общественной или моральной цели, что жизнь сама по себе есть благо.

Соответственно, в результате социального переворота в России возобладало решительно отрицательное отношение к Серебряному веку. Вспомним столь разные по исходным позициям культурные парадигмы, как творчество М. Зощенко, с одной стороны, и романы Ильфа и Петрова, с другой. В их произведениях не просто подвергаются отрицанию и осмеянию смыслы, ценности, традиции старой дореволюционной русской жизни. Прежде всего, и сильнее всего, отвергается душевно-эмоциональная субстанция Серебряного века: положительное приятие жизни со всеми ее материальными, социальными, освященными культурой и историей формами, символами и традициями. Даже те из творцов Серебряного века, кто, пережив катастрофу социального переворота, остался в России и не предал тотальному проклятию и забвению это зачарованное время, все же должны были внутренне, для самих себя что-то из «предвоенного опыта» осудить. Б. Пастернак, быть может, самый цельный из художников Серебряного века, наиболее полно почувствовавший и воплотивший положительную философию жизни, всё же осудил одну из самых характерных черт Серебряного века – особую эстетику и этику поведения по отношению к женщине. О. Мандельштам, дитя Серебряного века и самый чуткий выразитель его музыкальных и пластических ритмов, предал в «Шуме времени» анафеме как раз те формы литературного быта довоенного Петербурга, благодаря которым он сам смог стать влиятельным русским поэтом. И, наконец, Анна Ахматова в «Поэме без героя» осудила Серебряный век уже как целостное культурное явление именно с моральных позиций. И таких примеров можно привести немало.

Думается, что начинавший в начале 1920-х годов свой творческий путь Вагинов совершенно уникальным образом сумел остаться внутренне абсолютно верным Серебряному веку в большинстве его смысловых проявлений. Это был поэт, сумевший передать весь размах и глубину свершившихся перемен, всю их трагичность в культурных категориях Серебряного века, сохраняя верность этим категориям и одновременно под-

вергая их самому резкому анализу. В его произведениях мы находим стремление к наиболее полному приятию, апофеозу жизни даже в ее самых крайних и странных трансформациях, инспирированных происходящим культурным переворотом. Но это приятие вовсе не есть смирение перед смыслом социального катаклизма и уж вовсе не его оправдание или усвоение его социальных или культурных знаков. Вагинов помещает описываемый им мир в такой широкий (и в тех социальных и культурных условиях неожиданный и невероятный) контекст длинной, продолжающейся и неистребимой культурной традиции от античности и эллинизма до предвоенного столичного, дворцового Санкт-Петербурга, что происходит перенесение текста и контекста Серебряного века в эпоху, поставившую своей задачей его уничтожение.

Но нечто подобное, согласно Бахтину, совершил Достоевский с античной традицией мениппеи, перенеся ее в эпоху крайнего утилитаризма и рационализма середины XIX в. Имеет смысл взглянуть на то, как Вагинов, в чем-то явный ученик Достоевского, адаптирует определенные аспекты творчества Достоевского в своих произведениях и как эта «адаптация» соотносится с вагиновской реакцией на Серебряный век. Сравнение произведений Вагинова с романами Достоевского открывает перед нами увлекательную и сложную картину совпадений, явного влияния Достоевского на Вагинова на фоне решительных различий и контрастов. Пожалуй, наиболее бросающимися примерами того, как Вагинов воспринимает уроки Достоевского, являются многочисленные в романах Вагинова рассказы – «интересные истории», которые в изобилии излагают персонажи. Сразу вспоминаются рассказываемые, например, генералом Иволгиным, отцом Гани из «Идиота», занимательные и поучительные истории из собственной жизни, в которых почти всегда участвуют различные великие люди, вроде Наполеона. В «Козлиной песни» такие истории рассказывает генерал Голубец (тоже генерал!). Обратим в этой связи внимание на игру согласных звуков (*в…л…г* и *г…л…б*), а также на «птичью» («иволга» и «голубь») семантику в обеих фамилиях. В «Бамбочаде» Василий Васильевич Ермилов, отец погибшей балерины Вареньки, все время одержимо возвращается к разным случаям из жизни дочери. Вставные рассказы гораздо более

широко используются в романах Вагинова, чем у Достоевского, причем в романах, написанных после «Козлиной песни», этот прием становится все более и более важным в композиции и семантике текста. В конце концов, вставные рассказы перестают быть частью сюжетного движения или характеризации персонажей. Они становятся важнейшим инструментом в построении пространственно-временной структуры, когда в текст вкрапляются так называемые «документы», будь то вырезки из газет, журналов и книг, или тексты телеграмм, рекламных объявлений, заборных надписей и проч., и проч.

За использованием вставного рассказа у обоих писателей стоит общая семантика, но совершенно разная прагматика. Общая семантика имеет, в частности, отношение к тому, кто рассказывает эти истории и, главное, для чего. Достоевский не случайно помещает эти истории в уста генерала Иволгина. Они прекрасный способ выделить, с одной стороны, совершенно специфическое униженное, несчастное – «подлое»! – актуальное социальное положение этого героя, а, с другой стороны, подчеркнуть силу его попыток это положение как-то компенсировать с тем, чтобы другие не воспринимали его как униженное и подлое существо. Генерал создает целый героический нарратив о себе в разных ситуациях прошлого, нарратив, который должен не допустить неуважительного или даже просто несоответствующего его (во многом мюнхгаузеновскому!) чину отношения к себе и своим ближним. Истории генерала Иволгина обладают не только определенной, четко выраженной семантикой. В них есть и весьма понятная прагматика своего рода охранной грамоты для этого персонажа, которого Достоевский помещает в круг своих «униженных и оскорбленных» героев. Эта нарративная прагматика вступает в занятный контрапункт с прагматикой совершенно иного типа, в которой «действующим лицом» является вовсе не персонаж, а автор.

Особенно это очевидно в рассказах о войне 1812 года, о московском пожаре и о встрече младенца-генерала с Наполеоном. Даже при самом поверхностном рассмотрении эти рассказы представляют собой пародии на соответствующие, вполне серьезные и патетические сцены из романа Л. Толстого «Война и мир», в которых описывается война 1812 года, взятие

Москвы французами, пожар Москвы, а еще ранее сцена встречи Наполеона с раненым Андреем Болконским после битвы под Аустерлицем. У Толстого все эти сцены претендуют на раскрытие правды истории, которая, по Толстому, состоит в том, что истинными героями, творцами истории оказываются самые простые, никому не известные *люди*, а так называемые вожди, предводители народа, великие *люди* на *деле* ничтожны, и их реальная роль всегда гораздо меньше, чем полагают.

В пародийных историях от *лица* генерала Иволгина Достоевский подвергает сомнению самою основу историографии и историософии. В его версии все так называемые свидетельства очевидцев – это чистая *ложь*, единственная цель которой состоит в поддержании собственной выдуманной репутации «очевидцев» и, вообще, участников больших исторических *дел*. В этих интермедиях, равно, как и в остальном повествовательном материале романов, повестей и рассказов Достоевского, бросается в глаза какое-то совершенно стихийное презрение к истории и органическое игнорирование ее онтологичности. Достоевский не чувствует ее значимости, значительности, серьезности. История *для* него *на самом деле* не существует. Реальны страсти, а на уровне общественности, социальности – идеи, которые находят *люди для* того, чтобы понятным, социально приемлемым и коммуникабельным способом формулировать свое отношение к страстям. Сами страсти вечны, они не меняются во времени. *Для* Достоевского, конечно, чрезвычайно интересны идеи: те мысленные ходы, переходы, тупики, *лазейки*, мостики, повороты и проч., которые находят и изобретают *люди*, чтобы наиболее понятным, доступным, достойным, убедительным *или*, наоборот, изощренным, прикровенным, запутывающим, комплиментарным образом как-то продвинуть, утвердить, возвысить свои собственные или групповые страсти. Но все столкновения, связи и перипетии идей в романах Достоевского осуществляются, прежде всего, через *души людей* в их живом явлении и откровении *друг другу*.

Вставные истории, новеллы, «документы», фрагменты других текстов, существующие в романах Вагинова, открывают нам совершенно иной мир. Да, прагматика рассказов генерала Голубца и Василия Васильевича Ермилова также направлена на поддержание и укрепление самоощущения этих персонажей

в обстановке, когда все и всё находится в некоем таинственном заговоре против них. Но здесь и рассказы отличаются один от другого, и нарративный контекст совсем не похож на нарративный контекст «Идиота» Достоевского, и сама психологическая прагматика несравнима. Основное ее различие состоит в том, что герои Достоевского живут и действуют в стабильном мире, и любая психологическая поддержка, которую они могут искать, направлена исключительно на их собственный внутренний мир, в то время как герои Вагинова, все, как один, пережили жизненный и мировоззренческий крах, и психологическая поддержка направлена не на них, а на хоть какую-то, пусть призрачную, реконструкцию остатков рухнувшего мира. Сами же персонажи, продолжая своим существованием те или иные аспекты Серебряного века, внутренне погружены не в переживание жизни, а в блуждание среди обломков и развалин.

Для романов Достоевского вставные рассказы суть аналог орнамента, некоторый дополнительный нарративный изыск, в то время как в романах Вагинова все вставные элементы – это главный конструктивный принцип повествования, его несущий каркас. Если повествование Достоевского – о страстях, судьбах и идеях человека, ими одержимого, то повествование Вагинова – о судьбах истории, о том, как один исторический период, век, его реалии, его пространство и время бывают уничтожены, а на смену приходит другой. Герой Достоевского – человек, герой Вагинова – эпоха. Но у Достоевского человек равновелик эпохе, он титанически громаден, в то время как у Вагинова эпоха столь же мала, столь же уязвима, жалка, как отдельный слабый человек. Достоевский очень подробным способом и каждый раз в высшей степени детально и применительно к характеру и обстоятельствам персонажа описывает его эмоции, мысли, душевные движения, сомнения, страхи и проч. Внутренний мир и внешний облик каждого из них совершенно уникален. Что же касается описания хронотопа, то и он очень похож на действующее лицо, на человека, будучи пропитан психическими флюидами, эмоциями, настроениями. Зато в романах Достоевского имеется лишь минимальный и чисто функционально заданный набор социальных и исторических признаков места и времени, в котором происходит действие. По этим характеристикам весьма трудно реконструировать конкретные время

и место, даже если речь идет о реальных местах. Эти времена и места поражают, с одной стороны, крайней насыщенностью, смысловым содержанием, а, с другой стороны, тем, что они являются своего рода формулами, хронотопическими модулями, которые вполне могут быть перенесены не только из одного места в другое, но и из одного века в другой. В самом деле, разве такие хронотопические ситуации, как «разговор в трактире», «беседа за коньячком», «перед закрытой дверью», «на лестничной площадке», «публичный пьяный скандал», «шатание по городу» и т.п., во-первых, не повторяются из одного произведения Достоевского в другое, а, во-вторых, не являются столь же типичными для нашего времени, как и для времени действия его романов?

Достоевский производит здесь тройную операцию. Сначала некоторая совершенно обычная, вполне рядовая ситуация приобретает трагедийные смысловые признаки (например, нищий пьянчуга Мармеладов приобретает черты короля Лира), затем эти трагедийные моменты дискредитируются и выводятся на посмешище (поношение Мармеладова Катериной Ивановной), а в заключение вся эта ситуация становится символической, мифопоэтической (смерть Мармеладова). Последовательность здесь следующая: трагедия – мениппея – миф.

У Вагинова, напротив, главная доминанта повествования – это всевозможные конкретные, часто неожиданные признаки эпохи, а вовсе не абстрактные символические ситуации. Именно эти чувственные признаки приобретают статус символов. Такими признаками могут быть мириады разных вещей, ситуаций, объектов, персонажей, имен, действий: предметы обихода, одежда, реквизиты обстановки, мебель, предметы роскоши, инструменты, книги и газеты, исторические фигуры с их именами и даже чертами лица, просто участники или свидетели ситуации или происшествия, обстоятельства внешней обстановки (улицы, сады, площади, дома) и проч., и проч. Уже в самой первой мизансцене произведения автор весьма тщательно расстанавливает этот реквизит с тем, чтобы четко обозначить свою динамическую задачу: рассказать о смене эпох, живописать эту смену, обозначив ее сложность и проблематичность. Смена эпох может быть представлена реальной картиной Петербурга начала XX в., а затем серией

зарисовок петербургской жизни периода революции и «военного коммунизма», периода становления НЭПа, периода его разложения и т.п. Смена эпох может быть имагинативной, когда она происходит параллельно в жизни и в воображении автора и его героев. Она, наконец, может быть скрытой, подразумеваемой, когда внезапное и немотивированное появление какой-то «типичной детали» вдруг вводит в повествование намек на принципиально иное пространство-время. И, наконец, самое замечательное состоит в том, что смена эпох может иметь место и в прошлом, накладываясь на происходящее в настоящем – весьма обычная нарративная ситуация у Вагинова.

Обратим внимание на то, как строит автор самые начальные экспозиции в своих первых двух романах. Вот начало первой главы («Тептёлкин») романа «Козлиная песнь»:

> В городе ежегодно звездные ночи сменялись белыми ночами. В городе жило загадочное существо – Тептёлкин. Его часто можно было видеть идущего с чайником в общественную столовую за кипятком, окруженного нимфами и сатирами. Прекрасные рощи благоухали для него в самых смрадных местах, и жеманные статуи, наследие восемнадцатого века, казались ему солнцами из пентелийского мрамора. Только иногда подымал Тептёлкин огромные, ясные глаза свои – и тогда видел себя в пустыне.

В этом пассаже прекрасно представлен основной прием поэтики Вагинова: наличие в одном хронотопе, в одном текстовом отрывке нескольких экспозиций, представляющих в особенном смысловом модусе разные, не соприкасающиеся друг с другом исторические и культурные эпохи. Смысловой модус, о котором идет речь, может быть либо мифологическим, либо мениппейным, либо лиро-трагедийным, либо обыденно-реалистическим. Последний встречается у Вагинова очень редко и, как правило, в атмосфере весьма карнавальной и гротескной мениппейности.

Столкновение в одной ситуации чайника с кипятком и нимфами с сатирами, прекрасных рощ со смрадными местами, а также статуй восемнадцатого века с пустыней – лучший пример того, как автор проблематизирует идею целостной

и замкнутой в себе эпохи. Эпоха, согласно Вагинову, – это одновременно совершенно оформленная, хорошо узнаваемая индивидуальность и значимый, запоминающийся фрагмент, который может свободно мигрировать в другие времена и пространства. Поэтому появление такого фрагмента в никак не подходящем для него контексте, при всем том, что оно производит моментальный смысловой эффект типа катахрезы, гипаллагии, оксюморона и проч., в контексте вагиновской прозы выглядит совершенно естественно и одновременно фантастично.

Поэтому динамика смены эпох, этот главный фокус авторского интереса, не кажется неожиданной. Она не сваливается на несчастных жертв этой смены как нечто внезапное, не врывается в жизнь, как deus ex machina. Повсюду чувствуется, что катастрофа, случившаяся с Россией, во-первых, не была чем-то исторически уникальным, а, во-вторых, что зародыши катастрофы существовали уже задолго до того времени, когда она произошла.

При всем этом, особенно в «Козлиной песни», Вагинов с самых разных сторон описывает все мельчайшие подробности обеих этих эпох – той, которая рухнула в 1917 г., и той, которая начала складываться к середине 1920-х годов, особенно в Петербурге-Ленинграде после окончания гражданской войны.

Начало «Трудов и дней Свистонова» представляет проблематику смены эпох несколько иначе. Этот роман, который сам является мениппейным описанием процесса создания «Козлиной песни», имеет дело уже с вполне сложившейся эпохой 1920-х годов. Представление этой эпохи в, казалось бы, абсолютно синхронном, реалистическом виде постепенно расширяется, с одной стороны, за счет включения всё более и более низменных, низких деталей современности, противоречащих той норме спокойного «соцреалистического» описания, которая вскоре восторжествует (ср. «Позади канала шли улицы с трактирами, с выглядывающими из-за углов пьяными женщинами с поврежденными лицами, глотками, издающими хрипы»), и, с другой стороны, за счет вдруг, исподтишка встающих деталей старой, уничтоженной эпохи (ср. «Свистонову хотелось бы вновь надеть студенческую фуражку

с голубым околышем, галоши и выйти в ночной город, где было Адмиралтейство со своим шпилем, Главный штаб, арка, церковь св. Екатерины, Городская Дума, здание Публичной Библиотеки. Ему хотелось молодости»). Заметим, что все эти здания не исчезли из городской панорамы Ленинграда после революции, но они сменили свои имена, свое предназначение, свою значимость в символической картине города. Обращение к ним в их прежней номенклатуре – это попытка вызвать к жизни прежнюю историческую эпоху.

Но настоящее возвращение прошлого происходит в символическом хронотопе главного героя – писателя Свистонова. Всё существование его – это, в сущности, постоянное виртуальное путешествие по странам, временам и культурам. Оно мотивируется тем, что Свистонов таким образом собирает материал для романа, но такой сбор материала и есть настоящее проживание жизни. В этом пункте Вагинов иллюстрирует отвержение того положения философской эстетики, согласно которому философские основания жизни (поступка, по Бахтину) принципиально отличны от таковых оснований искусства.

Реалии разных эпох, фрагменты сцен, названия мест и предметов, имена людей, как в калейдоскопе, мелькают перед внутренним взором Свистонова:

> Вечером Свистонов лег в постель и подумал: о чем бы почитать? О старинной ли русской утвари, которая может пригодиться для его нового рассказа? Или не научиться ли у Мериме краткости и точности? Или не взять ли том из «Collection de l'histoire par le Bibelot", потому что мелочи удивительно поучительны и помогают поймать эпоху врасплох.
>
> Но поленился Свистонов надеть туфли, сшитые им из бобрика во времена нехватки всего и голода. Не вылез из-под одеяла, не поднялся на стул, быстро не достал книг. Вместо этого повернулся к жене и стал беседовать с ней об услышанных в редакции новостях.
>
> – Леночка, – сказал он, закуривая. Леночка опустила записки Панаевой на одеяло и, облокотившись на локоть, стала смотреть на своего мужа.
>
> – Граф Экеспар, – вяло тянул Свистонов, – свою любовницу цыганку называл Дульцинеей. Разделил

> свои владения на сатрапии и поставил во главе каждой сатрапии сатрапа. Выдавал своим солдатам чингисханский паек – трех баранов в месяц, а офицерам – двух баранов.
>
> – Неужели? – спросила Леночка.
>
> – Он мечтает образовать панмонгольскую империю с немецким государственным языком и двинуть цветные полчища на запад.
>
> – Вот бы тебе взять такую тему. Можно было бы написать интересную повесть.
>
> – Я тебе еще не сказал, – оживился Свистонов, – что он объявил себя Буддой, состоял в переписке с китайскими генералами, нашел даже претендента на императорский престол, какого-то энглизированного китайского принца, проживающего в Англии и краснеющего, когда его называют китайцем.

В «Трудах и днях Свистонова» коллизия одной эпохи, которая сменяет другую, получает интересный и захватывающий поворот. В отличие от «Козлиной песни», где предыдущая эпоха выглядела как нечто одновременно мифологическое, трагическое и карнавализованное, а современная эпоха представала чем-то угрожающим, страшным и отвратительным, но неизбежным, в «Трудах и днях Свистонова» новая эпоха – при всей ее вездесущести и неизбежности – вовсе не выглядит как нечто, вытесняющее всё предыдущее. Этот роман намекает на то, что существует некое пространство воображения, в котором равно пребывают все прежние эпохи и которое может легко вобрать в себя и это, на первый взгляд, всё подавляющее настоящее, нейтрализуя его давящую и отвратительную силу, столь непереносимую именно сегодня. Поэтому юноши и девушки, представляющие эпоху 1920-х годов, выглядят в «Трудах и днях Свистонова» совсем не угрожающе, а, напротив, весьма жалко и нелепо. Они и не подозревают о том, что существует некто – писатель Свистонов! – кто не только полностью их понимает, но и может руководить их действиями в то время, как они сами не будут об этом и подозревать. Такова семнадцатилетняя всезнайка Ия, безаппеляционностью суждений пародирующая содержание и стиль советской критики:

> Вообще, откровенно говоря, мне Ваша проза не нравится, Вы проглядели современность. Вы можете ответить, что я не понимаю Ваших романов, но если я не понимаю, то кто же понимает, на какого же читателя Вы рассчитываете.

Но она и не подозревала, что пала жертвой эксперимента, который провел над ней Свистонов. В одном из пассажей автор раскрывает смысл того, как его герой Свистонов приступает к характеризации современной советской эпохи:

> Свистонов писал в прошедшем времени, иногда в давно прошедшем. Как будто им описываемое давно окончилось, как будто он брал не трепещущую действительность, а давно кончившееся явление. Он писал о своей эпохе так, как другой писатель писал бы о временах отдаленных и недостаточно знакомых читателю. Он генерализировал события повседневной жизни, а не индивидуализировал их. Не подозревая, он описывал современность историческим методом, необычайно оскорбительным для современников.

В этом описании всё как нельзя точнее подходит под творческий метод Вагинова-прозаика. Всё – за исключением одного очень важного момента. Сам Вагинов действительно генерализирует, обобщает те события повседневной жизни, которые он выстраивает в повествовании, но делает это посредством крайней и высшей степени избирательной индивидуализации. Он индивидуализирует картину за счет выбора деталей и атрибутов описания, которые менее всего можно считать подходящими для такого использования. Это всегда фрагменты реально существовавших, но почти никому не известных или совершенно экзотических или даже герметических обстоятельств, или смысловые моменты, отсылающие к далеким и никак не связанным с современностью эпохам.

Такой метод описания особенно характерен для последнего напечатанного романа Вагинова «Бамбочада» и незаконченного романа «Гарпагониада», опубликованного лишь в наше время. Уже в «Трудах и днях Свистонова» упоминается особый метод, с помощью которого фикциональный автор сочиняет свой роман: собирание разного рода редких старых книг и выиски-

вание в них особых интересных и удивительных мест, поиски и коллекционирование других любопытных текстов, как то: отрывков из газет, журналов и другой периодической печати, рекламных и других объявлений, частной корреспонденции и т.п., и т.д. Наряду с этим Свистонов непрерывно собирает имена и прозвища реальных людей и литературных персонажей, он подслушивает и записывает реально случившиеся истории, происшествия и казусы. Некоторые такие перипетии он сам режиссирует, как описанный выше эксперимент с Ией. Он коллекционирует привычки и обычаи людей, их особые фразы и выражения. Этот же сюжет собирательства и коллекционирования превращается в двух последних романах Вагинова из художественного метода в основную жизненную коллизию, когда различные персонажи превращают эти занятия в главное дело своей жизни. Более того, этот аспект сюжета прозы Вагинова и его параллельные этому стихотворные произведения являют собой замечательный рефлекс этики и эстетики Серебряного века в новой, совершенно противоположной предыдущей по всем своим принципам, пролетарской эпохе.

О теме собирательства и коллекционирования у Вагинова я уже писал прежде[4]. Здесь обращу внимание на то, как это взаимодействует с сюжетом о смене эпох и, соответственно, с проблемой оценки Серебряного века.

В «Козлиной песни» собирательством занимаются несколько персонажей и собирают они разные вещи. Неизвестный поэт в детстве собирал античные монеты. Другой персонаж, Костя Ротиков, собирает вещи, которые он считает образцами плохого вкуса, а также надписи в общественных туалетах. Миша Котиков перенес свою страсть к собирательству в сферу литературы и занялся коллекционированием личных вещей и рукописей покойного поэта Заэвфратского, а также собиранием сведений о его личной жизни, которые он аккуратно записывает. Как видим, все собирательство здесь, в основном (за исключением, быть может, лишь коллекции туалетных афоризмов), связано с ушедшей эпохой. Коллекционерство – либо просто черта навеки ушедшего прошлого, либо призвано его как-то удержать, воспроизвести, запомнить. Отношение автора к коллекционерству – это смесь любви, ностальгии, понимания и разоблачающей иронии, насмешки. Здесь Серебряный

век – это не только мир высокой культуры, но и тесно связанный с ним мир милого домашнего устроенного быта. Пусть этот быт иногда смешон и даже безобразен, но он привычен, полон очарования. Таким предстает прошлое во всех романах Вагинова. Во всяком случае, современность неизмеримо страшнее, бесчеловечнее, омерзительнее и безобразнее.

Сама страсть к собирательству и коллекционированию очеловечивает действительность (даже бесчеловечную действительность современности), делает ее запоминающейся, полной смысла, тепла. Это то, что соединяет прошлое и настоящее. Это продолжение Серебряного века в настоящем. Продолжение это не прямое, не абсолютное. Это, как мы отметили, лишь рефлекс Серебряного века, но рефлекс этот служит сохранению человеческой сути времени, придает новой эпохе хоть какой-то признак гуманности. Это то, что позволяет хоть как-то перенести невыносимую жестокость и безобразие нового мира.

Более того, попытка как-то упорядочить деятельность по коллекционированию, как это делает изобретатель и гурман инженер Торопуло в «Бамбочаде» и «Гарпагониаде», когда он организует вокруг себя «общество собирания и изучения мелочей», являет собой перенос некоторых жизненных культурных структур Серебряного века в новую пролетарскую эпоху. В трактовке Вагинова этот аспект Серебряного века предстает как одновременно нечто необычайно привлекательное, интересное и даже экзотическое и, с другой стороны, нелепое, смешное, мимолетное, пошлое. Собирательство может принимать формы приятного времяпрепровождения, углубленного познания, но может и граничить с манией, преступлением, вырождаться в какую-то жалкую обсессию (вроде собирания окурков и обрезков ногтей в «Гарпагониаде»). Но, как бы то ни было, даже самые гадкие и унизительные формы собирательства все равно несут в себе некое рациональное (а, вернее, духовное!) зерно. Они помогают дистиллировать и сохранять смысл времени, места и личности. Более того, Вагинов мастерски показывает, что сохранение и собирание самых неожиданных и, казалось бы, неподходящих для этого вещей и знаковых объектов, вроде объявлений, ресторанных меню, наклеек и ярлыков, оберточных бумажек-фантиков, разного рода приспособлений

и орудий, утвари и проч., и проч., совершенно естественным образом переходит в собирание и сбережение воспоминаний об общественно или лично значимых событиях, текстов устного народного творчества (песен, частушек, баллад), рассказов. И если коллекционирование – это социальный признак, скорее, более образованных слоев населения, во всяком случае, тех, кто связан с дореволюционным образованием, воспитанием и проч., то сохранение текстов и рассказов, как показано в последней части «Гарпагониады», есть привилегия тех, кто в прошлом находился на социальном дне, и был вынесен событиями в первые ряды революционной смуты. Именно они любят вспоминать о своем боевом прошлом в годы гражданской войны, любят рассказывать разного рода поучительные и страшные истории, любят петь тогдашние песни. Но всё это только при условии, что новая эпоха оставила их частью народа, и они не сделались начальниками и партийными функционерами.

Настоящая память о событиях прошлого постепенно начинает, в ходе укрепления советского общества, вытесняться в сферу сугубо неофициальную, а затем и вовсе противопоставленную официальной идеологии с ее всё более далекой от реальности картиной истории. То же самое происходит, причем весьма ускоренным темпом, и со всей сферой коллекционирования и собирательства. Так же, как реальный Серебряный век всё более и более начинает уходить из актуальной памяти культуры, покрываясь всё новыми и новыми слоями враждебной литературно-критической, мемуарной, а затем и официально партийной пропаганды, особенно после ждановского доклада и постановления ЦК 1946 г., так и собирательство и коллекционирование становится занятием всё менее и менее возможным и всё более и более опасным.

Таким образом, романы Вагинова – это последняя, в хронологическом плане, возможность, когда люди, ценности, смыслы и вещи Серебряного века еще могли выступать сами по себе, в своем тогдашнем контексте слома эпох и наступления нового времени. То, что в повествовании Вагинова это выступление здесь и там модулируется всевозможного рода интонациями – надрывно ностальгической, возвышенно трагической, стоически смирившейся, издевательски поносительной – интонациями,

относящимися не только к эпохе Серебряного века, но и к эпохе революции и гражданской войны и, особенно, к актуальной современности конца 1920-х годов, лишь прибавляет вырисовывающейся панораме глубину и яркость.

Можно сказать, что в произведениях Вагинова столкновение и противодействие эпох занимает место столкновения идей, воплощенного в человеческих драмах героев, персонажей и характеров, что свойственно для творчества Достоевского. Но эпоха у Вагинова передается через судьбы и перипетии художественных персонажей, населяющих хронотоп его мира. Сам автор, обнажая поэтику своего повествования, неоднократно указывал, особенно в «Козлиной песни» и «Трудах и днях Свистонова», что его герои – это не «настоящие люди», а собрание кукол, масок, выражаясь его словами, «полишинели». Однако, если рассматривать все четыре романа как реализацию некоей одной глубинной парадигмы, то станет очевидным, что за определенными персонажами, ситуациями, характеристиками можно обнаружить более глубинные смысловые и характерологические комплексы. Эти комплексы восходят, помимо прочего, к коллизиям и смыслам романов Достоевского. Так же, как богатый мир смыслов Серебряного века трансформируется, в чем-то сокращаясь и искажаясь, в рефлексах, наблюдаемых в романах Вагинова, так в его прозе возникают и какие-то ключевые смысловые моменты художественного мира Достоевского.

Начнем с того, что главными героями в романах Вагинова, как и в романах Достоевского, где это особо значимо в характеристике героев, выступают мономаны – люди одной страсти, люди, чье поведение является ненормальным, одержимым. Таковы у Достоевского герой «Записок из подполья», Раскольников, князь Мышкин, Рогожин, Ставрогин, Федор Павлович Карамазов, Митя, Иван и многие, многие другие. Разумеется, часто у Достоевского и герои-попутчики или даже совсем второстепенные персонажи страдают мономанией и одержимостью – таковы Свидригайлов и Мармеладов, Шатов и Кириллов, Хромоножка, тот же генерал Иволгин. Все это очень разные люди, как по характеру, так и по своей функции в повествовании, но все это – люди Достоевского, неистовые, странные, нервные. Если теперь мы обратимся к романам Ва-

гинова, то увидим, что там имеется целый набор мономанов, одержимых чем-то странным, особенным: будь то творчество (Неизвестный Поэт из «Козлиной Песни» или писатель Свистонов из одноименного романа), страсть к воровству (Евгений Фелинфлеин из «Бамбочады»), стремление увековечить покойника – дочь, (как Ермилов из «Бамбочады») или известного поэта (как Миша Котиков из «Козлиной песни»), не говоря уже о многочисленных коллекционерах и собирателях.

Более того, так же, как у героев Достоевского, мономания у героев Вагинова связана с преступлением, особенно убийством. Как Раскольников убивает старуху-процентщицу и ее сестру, так один из героев «Гарпагониады» – Анфертьев – убивает другого персонажа, собирателя снов Локонова. Но здесь есть и важное различие. У мономанов и преступников Вагинова нет никакой обуревающей их метафизической, религиозной или социальной идеи, как у соответствующих персонажей Достоевского. В отличие от Раскольникова, убийца Анфертьев не хочет этим актом ничего доказать – ни своей особой роли в человечестве, ни того, что он в лучшую сторону отличается от остальных людей, ни того, что он – сверхчеловек. Герои Вагинова – совсем не философы, среди них нет ни аналога Ивана Карамазова, ни Алеши, ни Ставрогина. Идеи в философском смысле их не интересуют. Вагинов дает нам понять, что есть нечто гораздо более важное, *что* руководит поступками людей. И это ни в коем случае не мысли о смысле существования и не соображения о реформе социальной системы человечества.

Герои Вагинова одержимы, но они одержимы не мыслями или идеями, а импульсами, переживаниями, желаниями, обсессиями и даже маниями. Эта одержимость иногда не менее, а более сильна, чем одержимость и мономания героев Достоевского. И она не менее странна, даже чудовищна. Как мы уже сказали, герои Вагинова одержимы, в числе прочего, страстью к воровству. Таков Евгений Фелинфлеин, главный герой «Бамбочады», герой во многом лирический, сочетающий в себе черты типичного вагиновского чудака, коллекционера, знатока и собирателя самых разнообразный сведений, фактов и знаний, и милого эмоционального юноши, чье отрочество было жестоко прервано революцией. Кроме него, крадут, причем всегда маниакально, импульсивно, и многие другие

герои Вагинова, особенно в «Гарпагониаде» (Жулонбин, тот же Анфертьев), но также – в «Козлиной песни», где поэт Троицын и Миша Котиков крадут себе на память личные вещи из гроба покончившего с собой поэта. Наконец, самым большим мономаном, одержимым страстью к воровству, является писатель Свистонов, который похищает не только вещи, но и детали внешности и биографии всех людей, с которыми он сталкивается, с целью вставить их в свой роман.

В мире Вагинова доведена до крайности, до своего художественного апогея та важная черта героев и ситуаций Достоевского, которую мы уже обсуждала выше, а именно принципиальное равенство этических позиций людей, их внутренняя правота. У Вагинова, по сути дела, все человеческие поступки, все позиции имеют равное право на существование. Никто не прав больше, чем другой. С другой стороны, в мире Вагинова даже наиболее обоснованная и выстраданная правота, проистекающая из того, что данный персонаж невинно страдает, является жертвой насилия, грубости, хамства и жестокости, никогда не выступает без какой-то оговорки, задней мысли, иногда издевки и осмеяния. Соответственно, у Вагинова все всегда правы, но равным образом, все всегда как бы мухлюют. Но действительно ли правы все? Или – но действительно ли все всегда немного передергивают экзистенциальные карты? Ответим на этот вопрос следующим образом: в мире, созданном фантазией Вагинова, правы все, и мухлюют все: и люди из старого мира, и те, кто находится где-то между этими мирами, и те, кто целиком принадлежат к миру новому, то бишь разного рода красноармейцы и бывшие красные партизаны, комсомольцы и комсомолки, рабочие и работницы и даже гепеушники. Все они обрисованы в типично вагиновской объективной, доброжелательной, спокойной и немного издевательски невозмутимой манере.

Но мир этот очевидным образом не полон. В прозе Вагинова отсутствует и, соответственно, лишен внутренней правды, один важный социальный тип – лица из правящего слоя высокой коммунистической иерархии. В этом, между прочим, еще одно важное отличие Вагинова от Достоевского, у которого можно найти достаточно представителей того слоя, который мы сейчас обозначили бы словом «начальство» (фон Лембке и

подобные). Именно этот тип людей, в отличие даже от злодея Ставрогина, лишен у Достоевского внутренней правоты.

Не только в характерологическом плане мономании и одержимости мы наблюдаем параллели между Достоевским и Вагиновым. Они существуют и в плане мотивно-сюжетном. Это параллели не только событийные, но и более глубокие, относящиеся к смыслу событий, их эмоциональному содержанию.

У Достоевского в высшей степени эксплицирован, выведен на первый план в морально-психологическом смысле мотив невинного страдания, мотив невинной слезы ребенка, подвергаемого страшному, садистическому мучению. Таким страдальцем может быть и любой человек. Здесь сестра и мать Раскольникова, Соня Мармеладова, ее отец и мать, несчастная Настасья Филипповна, капитан Снигирев и его сын Илюшечка и многие другие персонажи. Для всех них характерно острое переживание – вплоть до смертной муки – какого-то непереносимого страдания, унижения, боли, которую им причинили другие люди или которую они испытывают в результате несчастных обстоятельств.

Вагинов также фокусирует свое внимание на таких обстоятельствах. Но в противоположность миру Достоевского, где всё отличается крайней устойчивостью в плане социальных отношений, иерархических обязанностей и связей, а задача всех сюжетных коллизий и отношений состоит в том, чтобы поколебать эту устойчивость, в мире Вагинова эти традиционные отношения смещены, разбиты или вовсе уничтожены. Соответственно, в мире Достоевского мотив невинной жертвы и незаслуженного страдания возникает как результат давящей традиционной иерархии и встроенного в систему социального неравенства, а в мире Вагинова та же самая ситуация – только в несравненно больших масштабах – появляется как результат революции и гражданской войны с их стремлением установить принудительное равенство и ликвидировать традиционную социальную структуру.

В ходе этой масштабной социальной катастрофы возникают такие коллизии, и человеческие судьбы претерпевают такие драматические повороты, полные страдания и отчаяния, что по сравнению с ними пресловутая «слеза ребенка», ради которой герои Достоевского готовы проклясть творение, выглядит чем-то вполне вегетарианским. Романы Вагинова населены персонажами – главными, второстепенными и совершенно эпизодическими, – судьбы которых выглядят как повторение – на новом социальном и историческом витке – судеб и коллизий героев и героинь Достоевского. Вот некоторые из них: главный герой «Козлиной песни», Неизвестный поэт оказывается связанным в годы, предшествовавшие революции, а затем во время «военного коммунизма», с несчастной девушкой, почти подростком, которая вынуждена торговать своим телом, совсем как Соня Мармеладова из «Преступления и наказания». Молодых людей бросило в объятия друг другу страшное жестокое время, которое вырвало и Неизвестного поэта из спокойной атмосферы отрочества (ср. выше о Фелинфлеине из «Бамбочады»). Они, совсем, как Раскольников и Соня, сидят вместе под лампочкой, но не за чтением Евангелия, а за игрой в карты и кокаином. Надо сказать, что судьба этой «бедной Лиды», этой «вечной Сонечки» русской революции, гораздо трагичнее судьбы героини Достоевского, ибо социальный вихрь без всякой жалости сметает в мусорную яму как раз тех, ради которых революция, якобы, совершается: в один прекрасный день ЧК арестовывает всех петроградских проституток и попрошаек и увозит их в концентрационный лагерь.

Надо сказать, что Вагинов вовсе не морализирует по поводу гибели несчастной Лиды. Он рисует ее судьбу как часть страшных перипетий смены эпох. Во всяком случае, Неизвестный поэт, не предпринявший ничего, чтобы выяснить судьбу девушки, не подвергается какому-то особому авторскому осуждению.

Женщины – это особо несчастные и страдающие жертвы социальной катастрофы. Романы Вагинова полны бедных героинь, чья жизнь была искалечена и изуродована революцией. Кроме Лиды, в «Козлиной песни» появляется Наташа, невеста бывшего корнета гусарского полка Михаила Ковалева, изнасилованная одним из персонажей, более успешно приспособившимся к новой жизни (Свечин), Муся Далматова, жена Тептелкина, скончавшаяся у него на руках, безвременно погибшая молодая балерина Варенька из «Бамбочады». В этот список жертв эпохи следует включить и глухую прачку, бывшую красавицу Трину Рублис из «Трудов и дней Свистонова»,

потерявшую в годы гражданской войны жениха – красавца-офицера из армии Юденича.

Не только женщины несут на себе отпечаток бед и несчастий гражданской войны. Ярким примером такой судьбы является один из центральных героев «Гарпагониады», убийца и торговец снами Анфертьев, чья фамилия недвусмысленно намекает на его связь с преисподней. Это, на первый взгляд, совершенно отрицательный персонаж – опустившийся жулик, пропойца и, в конце концов, убийца. Однако, подчеркивает автор, в его судьбе были страшные коллизии, над которыми он никак не был властен и которые, как мы видим, объясняют и морально оправдывают его падение:

> Он бродил по рынку, улыбался, вспоминал, как его красные насильственно мобилизовали, как белые, взяв его в плен, выпороли за то, что он, будучи офицером, служил у красных, как затем красные, победив, его чуть не расстреляли за то, что он служил у белых в качестве переводчика, как англичане удрали, оставив его на произвол судьбы, и как затем он полюбил свободную жизнь, в которой, собственно, он чувствовал, никакой свободы не было.

Во всех этих и подобных сюжетах из романов Вагинова просматривается глубокое и разнообразное влияние Достоевского. Тот же Анфертьев объединяет в себе смысловые признаки Раскольникова (убийство «просто так»), Ставрогина (позорное прошлое и абсолютная внутренняя автономия) и, одновременно, Мармеладова (наличие глубоко запрятанного внутреннего стыда и позора в сочетании с полным социальным падением). Ситуация Ермилова из «Бамбочады» напоминает ситуацию капитана Снигирева и его несчастного сына Илюшечки из «Братьев Карамазовых».

Одновременно весь этот пласт Достоевского в творчестве Вагинова указывает на существенные перемены, которые внес социальный переворот в диспозицию ценностей, чувств и поступков. И главное в этом перевороте – это ощущение полной потери, ликвидации категории моральной ответственности. Если в мире Достоевского моральная правота может принадлежать тем или иным героям, весьма сомнительным с точки

зрения традиционных этических ценностей, поскольку страдания настолько их изменили, что у них появилось внутреннее понимание всего ужаса греха и готовность пострадать еще больше, чтобы отойти от греха, то в мире Вагинова чудовищная, звериная неправота нового строя делает каждого отдельного человека, являющегося объектом этой неправоты или просто оказавшегося рядом с нею, заведомо правым по сравнению с этой господствующей, торжествующей моральной неправотой – что бы такой человек не совершил! Соответственно, с точки зрения, господствующей в мире Вагинова, в новую эпоху не существует никакой руководящей моральной установки, никакого морального авторитета, ибо эти позиции узурпированы, экспроприированы «новыми христианами» или «вифлеемцами», как именовались большевики в ранней прозе Вагинова. Поэтому решение моральной задачи сводится к установлению того, кто из людей, вовлеченных в эту конкретную моральную ситуацию, более прав или неправ только в своих отношениях с другими людьми, а не с государством или обществом, кто, так сказать, набирает больше или теряет меньше очков. Отсюда столь специфичная для прозы Вагинова скользящая скала оценки персонажей и ситуаций и та отстраненность мениппейного плана, о которой шла речь выше. Вот персонаж выглядит вполне симпатичным, но стоит ему повернуться другим боком, как тут же появляется в нем что-то нелепое, неловкое, смешное, а потом и вовсе отталкивающее, а затем вновь трогательное и даже привлекающее. Так ведут себя все персонажи прозы Вагинова, от Неизвестного поэта и Тептелкина до Куку, Свистонова и коллекционеров из «Бамбочады» и «Гарпагониады». Но сам рассказчик не ангажирован по отношению ни к кому из своих героев и персонажей. Он в полном смысле занимает по отношению к их ситуации позицию вненаходимости. Это и есть та странность мира Вагинова, о которой шла речь в начале настоящей работы. Такая странность делает прозу Константина Вагинова живой, притягательной и таинственной. Эти качества, в свою очередь, дают возможность здесь и там уловить те духовные флюиды понимания, благодаря которым можно говорить о том, что Вагинову удается зафиксировать ту «новую религиозность», которая фундирует его поэзию и прозу. Эта новая «эллинистическая» религиозность состоит в

утверждении неимоверной ценности и хрупкости существования, сконцентрированного в тех вещах и объектах памяти, которые сберегают для себя несчастные люди, остающиеся в живых после того, как по их жизни проезжает «телега проекта» (Борис Пастернак). Парадоксальным образом эти ценность и хрупкость начинают характеризовать и ту эпоху, которая пришла на смену Серебряному веку, и торжество которой так ужасало Вагинова. В его романах она выглядит столь же экзотической, эфемерной, ее имена (проспект Нахимсона, проспект Урицкого) столь же забыты, как мелкие детали топографии древней Антиохии или Эдессы, которые иногда всплывают в прозе или стихах Вагинова. Интересно, чувствовал ли поэт, что очень скоро (в исторической перспективе) описываемый им новый мир победившего пролетариата присоединится к миру погибающего Рима?

Примечания

[1] Впервые опубликована в: *Иванов Вяч.* Борозды и межи. М., 1916.

[2] Впервые опубликовано в: Ф.М. Достоевский: Статьи и материалы / Под редакцией А.С. Долинина. Пг., 1922.

[3] *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Собр.соч.: В IV т. Т. IV. Bruxelles, 1987. P. 444.

[4] *Сегал Д.* Константин Вагинов и античность // Античность и русская культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи. М., 2010. С. 395–412 (препринт: Античность и русская культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи. М., 2008. С. 149–175).

А.М. РАНЧИН

(Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова)

Свидригайлов, Ставрогин и поэтика извращения в «Распаде атома» Георгия Иванова

Повесть Георгия Иванова «Распад атома» (1938)[1] представляет собой метасимволистский текст, структурно ориентированный на поэтику симфоний Андрея Белого с попеременно, «музыкально» всплывающими, сплетающимися и исчезающими образами и мотивами и – шире – на метаописание «текста» русской изящной словесности. Она наводнена отсылками к классическим литературным произведениям (Пушкин, Гоголь). Есть в ней и аллюзии на Достоевского. Это комбинированная цитата «и разные русские мальчики, клейкие листочки»[2] (здесь соединены отсылки к двум фрагментам из романа «Братья Карамазовы») и финальный фрагмент – письмо героя, извещающего «господина полицейского комиссара» о неприятии «мирового уродства» (33) и намерении покончить жизнь самоубийством (в нем травестийно преломляется эпизод самоубийства Кирилова из «Бесов»). Но интертекстуальные связи *РА* с произведениями Достоевского намного глубже.

В *РА* есть эпизод – воспоминание героя-«атома» о совокуплении с мертвой девочкой:

> Совокупление с мертвой девочкой. Тело было совсем мягко, только холодновато, как после купанья. С напряжением, с особенным наслаждением. Она лежала, как спящая. Я ей не сделал зла. Напротив, эти несколько судорожных минут жизнь еще продолжалась вокруг нее, если не для нее. Звезда бледнела в окне, жасмин доцветал. Семя вытекло обратно, я вытер его носовым платком. От толстой восковой свечи я закурил папиросу. Мимо. Мимо (12).

Мертвая девочка, к которой вожделеет герой, – один из повторяющихся образов *РА*, ассоциативно связанный с целым рядом женских образов ивановского текста: с былой возлюбленной героя; с безымянной женщиной, которая уединяется

с партнером в гостиничном номере; с условной возлюбленной контаминированного гоголевского персонажа (Акакий Акакиевич и он же – господин Поприщин); с символическим (и символистским по происхождению) образом Души-Психеи.

Этот эпизод в *РА* отнюдь не дань «порнографии», в которой упрекала автора почти вся современная критика, а символ смерти символистской мифологемы Прекрасной Дамы, Вечной Женственности. Не случайно непосредственно за ним следует фрагмент размышлений «атома» об утерянной возлюбленной:

> Ты уносила мой свет, оставляя меня в темноте. В тебе одной, без остатка, сосредоточилась вся прелесть мира. А я мучительно жалел, что ты будешь стара, больна, некрасива, будешь с тоской умирать, и я не буду с тобой, не солгу, что ты поправляешься, не буду держать тебя за руку. Я должен был бы радоваться, что не пройду хоть через эту муку. Между тем, здесь заключалось главное, может быть, единственное, что составляло любовь. Ужас при одной этой мысли всегда был звездой моей жизни. И вот тебя давно нет, а она по-прежнему светит в окне (13).

Совокупление с мертвой, не способное оплодотворить ее и принести ей наслаждение, очевидно, должно восприниматься как род онанизма и символ бесплодия, интровертной погруженности «я» героя в себя самое:

> История моей души и история мира. Они сплелись и проросли друг в друга. Современность за ними, как трагический фон. Семя, которое не могло ничего оплодотворить, вытекло обратно, я вытер его носовым платком. Все-таки тут, пока это длилось, еще трепетала жизнь (15–16).

Мотив вожделения к девочке соотнесен с аналогичным инвариантным сюжетом у Достоевского[3]. Лужин в «Преступлении и наказании» (ч. 4, гл. II) сообщает о якобы совершенном Свидригайловым насилии над четырнадцатилетней девочкой – родственницей госпожи Ресслих. Сам Свидригайлов рассказывает Раскольникову о попытках совращения девочек-

подростков (ч. 6, гл. IV). Этот же мотив содержится и в предсмертных снах-видениях Свидригайлова (ч. 6, гл. VI); персонаж Достоевского видит гроб, в котором лежит девочка лет пяти, в промокшем платьице (то есть, возможно, она утопленница); за шкафом находит девочку, в которой пробуждается вожделение к нему.

Другой пример – из романа «Бесы», точнее из «пропущенной» главы «У Тихона»: совращение Николаем Ставрогиным девочки («думаю, лет четырнадцати, совсем ребенком на вид» (11, 13)) Матреши. Совращение приводит к ее самоубийству; после смерти девочка является Ставрогину.

В *РА* происходит трансформация акцентов. Во-первых, пространственно-временные координаты повести размыты, ее герой одновременно и реальный русский парижанин-эмигрант, и порождение морока бытия, и тень персонажей русской классической литературы – «маленьких людей» Башмачкина и Поприщина и даже самого их автора – «онаниста» Гоголя[4]. Соответственно, и реальность эпизода вызывает большие сомнения; есть основания счесть его грезой больного сознания этого полуиллюзорного персонажа[5]. (Проявления же полового извращения героев Достоевского как будто бы имели место в действительности[6].) Реальная физическая близость подменяется сладострастной мечтой о ней. Во-вторых, совращение подменяется некрофилией, совокуплением с мертвой. При этом, однако, оно в *РА* семантически приравнивается к иным («нормальным») случаям половых актов. В ивановском тексте в отличие от романов Достоевского акцентирован, с одной стороны, мотив совокупления как умирания духовного «я» в физическом акте; с другой – контрастно ему, развивается противоположный мотив совокупления как квинтэссенции духовной энергии бытия, «музыки». Некрофилия предстает уже не извращением, а символом противоестественного положения человеческого «я», утратившего все экзистенциальные ценности в извращенном мире. В-третьих, смерть (неясно, естественная или самоубийство) девочки не является следствием ее совращения героем, всё происходит «наоборот», т.е. совершается инверсия мотивов совращения и смерти. В-четвертых, герой не испытывает мук совести. *РА* заканчивается его самоубийством (точнее, готовностью его совершить), продиктованным не ви-

ной, а бессмысленностью бытия. Самоубийство это соотнесено не столько с самоубийством Свидригайлова или Ставрогина, сколько с «философским» самоубийством Кириллова, но пародически трактованным (вместо вызова, бросаемого Богу, вызов, адресованный «господину полицейскому комиссару»)[7].

Мир *РА* – это посткатастрофический мир, из которого улетучились все религиозные, этические и культурные ценности и остались только физические ощущения. Так и любовь (от которой сохранилась лишь травматическая, саднящая память) редуцирована до совокупления:

> Сердце перестает биться. Легкие отказываются дышать. Белоснежный чулочек снят с ножки Психеи. Пока медленно, медленно обнажались колено, щиколотка, нежная детская пятка – пролетали годы. Вечность прошла, пока показались пальчики... И вот – исполнилось все. Больше нечего ждать, не о чем мечтать, не для чего жить. Ничего больше нет. Только голые ножки ангельчика, прижатые к окостеневшим губам, и единственный свидетель – Бог. Он был титулярный советник, она генеральская дочь. И вот, вот...
>
> <…> Острый птичий профиль запрокинут в подушках. О, подольше, подольше, скорей, скорей. Все достигнуто, но душа еще не насытилась до конца и дрожит, что не успеет насытиться. Пока еще есть время, пока длится ночь, пока не пропел петух и атом, дрогнув, не разорвался на мириады частиц – что еще можно сделать? Как еще глубже проникнуть в свое торжество, в суть вещей, чем еще ее ковырнуть, зацепить, расщепить? Погоди, Психея, постой, голубка. Ты думаешь, это все? Высшая точка, конец, предел? Нет, не обманешь.
>
> Тишина и ночь. Голые детские пальчики прижаты к окостеневшим губам. Они пахнут невинностью, нежностью, розовой водой. Но нет, нет – не обманешь. Штопором, штопором вьется жадная страсть, сквозь видимость и поверхность, упоенно стремясь распознать в ангельской плоти мечты свою кровную стыдную суть. – Ты скажи, сквозь невинность и розовую воду, чем твои белые ножки пахнут, Психея? В самой сути вещей чем они пахнут, ответь? Тем же, что мои, ангельчик, тем же, что мои, голубка. Не обманешь, нет!

> <…> Значит, нет между нами ни в чем разницы и гнушаться тебе мною нечего; я твои барские ножки целовал, я душу отдал за них, так и ты нагнись, носочки мои протухлые поцелуй. «Он был титулярный советник, она генеральская дочь...» Что же мне делать теперь с тобой, Психея? Убить тебя? Все равно – ведь и мертвая теперь ты придешь ко мне (31–32).

В-пятых, и Свидригайлов, и Ставрогин не заурядны и не ничтожны, как, например, свидригайловский недоброжелатель Лужин, они – не «маленькие», а «гордые люди», пусть и изобличаемые и развенчиваемые автором в их гордыне. Что касается Ставрогина, то Николай Бердяев в книге «Миросозерцание Достоевского» (1923) даже назвал его «замечательной личностью»[8]. Герой же *РА* – скорее вариация «маленького человека» (не случайно его образ пересекается с образами Акакия Акакиевича и Поприщина), и его извращенность тоже «маленькая» – проявляющаяся, по-видимому, лишь в воображаемом соитии и лишенная садизма (в противоположность поведению садиста Ставрогина, провоцирующего телесное наказание ни в чем неповинной девочки)[9]. И, наконец, и Свидригайлов, и Ставрогин – фигуры трагические. (По крайней мере, именно так они – особенно Ставрогин – истолковывались в религиозно-философской критике Серебряного века, и такая трактовка не могла не учитываться Георгием Ивановым, сформировавшимся в эту эпоху.) Так, Бердяев утверждал, что «[п]остигнуть Ставрогина и “Бесы” как символическую трагедию можно лишь через мифотворчество, через интуитивное раскрытие мифа о Ставрогине как явлении мировом» и что «в этой символической трагедии есть только одно действующее лицо – Николай Ставрогин и его эманации». Свою задачу критик-философ видел в том, чтобы «разгадать» роман

> [к]ак внутреннюю трагедию духа Ставрогина <…> ибо она доныне недостаточно разгадана. Поистине всё в «Бесах» есть лишь судьба Ставрогина, история души человека, его бесконечных стремлений, его созданий и его гибели. Тема «Бесов», как мировой трагедии, есть тема о том, как огромная личность – человек Николай Ставрогин – вся изошла, истощилась в ею порожденном, из нее эманировавшем хаотическом бесновании.[10]

Л.В. Пумпянский, резюмируя мысль, ставшую после работ Вяч. Иванова и Н. Бердяева уже трюизмом, утверждал в докладе «Достоевский как трагический поэт» (прочитан в 1919 г.): «Общая цель усилий Достоевского… я понимаю [ее] как обоснование нравственного закона… чрез наисильнейшие его кризисы… Мы вступаем в область точной трагедии»[11].

«Атом» же из ивановской повести напрочь лишен черт трагического героя, его существование – экзистенциальный абсурд, трагедия без трагического, без вины. Невозможен здесь и катарсис, как бы намеченный предсмертным благородным поступком и самой гибелью другого персонажа Достоевского – Свидригайлова.

В толковании Бердяева

> [р]азврат Ставрогина есть перелив личности за грани в безмерность небытия. Ему мало бытия, он хотел и всего небытия, полюса отрицательного не менее, чем полюса положительного. Жуткая безмерность небытия – соблазн разврата. В нем есть прельщение смерти, как равносильной и равнопритягательной жизни. Метафизику разврата, бездонную глубину его тьмы Достоевский понимал, как ни один писатель мира. Разврат Ставрогина, его жуткое сладострастие, скрытое под маской бесстрастия, спокойствия, холодности, – глубокая метафизическая проблема. Это одно из выражений трагедии истощения от безмерности. В этом разврате сила переходит в совершенное бессилие, оргийность – в ледяной холод, в сладострастии истощается и гибнет всякая страсть. Беспредельный эротизм Ставрогина перелился в небытие. Его обратная сторона – окончательная импотенция чувств[12].

Вина Ставрогина, по Бердяеву, в том, что

> [о]н не совершил творческого акта, не перевел ни одного из своих стремлений в творческое действие, ему не было дано ничего сотворить и осуществить. Его личность расковалась, распылилась и изошла, иссякла в бесновании хаоса, бесновании идей, бесновании страстей, революционных, эротических и просто мерзости человеческой. Личность, ничего не сотворившая, утеряла себя в эманировавших из нее бесах. Только подлинный творческий акт сохраняет личность, не истощает ее. Истощающая эманация ничего не творит и умерщвляет личность[13].

Причину трагедии, бытийного краха героя «Бесов» Бердяев усматривает в том, что

> Ставрогин ни с кем не может соединиться, потому что все лишь его порождение, его собственный внутренний хаос. У Ставрогина нет его другого, нет выхода из себя, а есть лишь выходящие из него, лишь истощающая его эманация. Он не сохранил, не собрал своей личности. Выход из себя в другого, с которым совершается подлинное соединение, кует личность, укрепляет ее. Невозможность выйти из себя в творческом акте любви, познания или действия и истощение в собственных эманациях ослабляет личность и распыляет ее[14].

Для персонажа *РА* невозможен выход «из себя в другого», потому что с его точки зрения (которой не противопоставлена иная) другие духовно мертвы, как мертво или распадается и его собственное «я». Он истощается не как эманирующее, а как «онанирующее» сознание, причем это не его индивидуальное свойство, а атрибут русского сознания вообще:

> Ох, это русское, колеблющееся, зыблющееся, музыкальное, онанирующее сознание. Вечно кружащее вокруг невозможного, как мошкара вокруг свечки. Законы жизни, сросшиеся с законами сна (8).

«Атому» некого оплодотворить, потому что потерянная *она*, его Психея, потеряна, а несчастная девочка мертва. Вместо «творческого акта» остался только половой, сохраняющийся как единственная физически переживаемая радость[15], но не «атомом», а теми двумя анонимными мужчиной и женщиной, чье соитье рисуется в его воображении. При этом страсть, как и ставрогинский разврат в бердяевской трактовке, овеяна холодом («Простыня, холодная, как лед» (31)). Но даже рождающее лоно – символ вечности, в конечном счете, оказывается одновременно воронкой небытия. Всё проваливается в бездну вечности:

> Мировые идеи, кровь, пролитая за них, кровь убийства и совокупления, геморроидальная кровь, кровь из гнойных язв. Черемуха, звезды, невинность, фановые трубы, раковые опухоли, заповеди блаженства, ирония, альпийский снег. <…> Догоняя шинель, промчался Акакий Акакиевич <…> в холщовых подштанниках, измазанных семенем онаниста. Все надежды, все судороги, вся жалость, вся безжалостность, вся телесная влага, вся пахучая влага, все глухонемое торжество (33).

Ивановский «распавшийся атом» как бы пережил то, что должен был ощутить бердяевский Ставрогин.

РА был оценен в критике русской эмиграции как текст полупорнографического характера, в том числе и такими проницательными, но предубежденно настроенными литераторами, как В. Набоков[16] и В. Ходасевич (их отзывы еще не самые резкие[17]). Это, конечно, свидетельствует о непонимании ивановского текста, равно как и оценка повести Л. Зуровым, который, принимая книгу, трактовал ее абсолютно субъективно и в направлении, бесспорно противоположном авторской интенции[18]. Книга Георгия Иванова – фиксация трагического разрыва настоящего с культурой, с русской изящной и, в частности, демонстративное, эпатирующее травести мифологем и мотивов Серебряного века[19]. Образы Свидригайлова и Ставрогина и соединенные с ними педофильские мотивы, по-видимому, воспринятые в укоренившемся в Серебряном веке (прежде всего у Бердяева) толковании, выступают в роли некоей парадигмы, опознаваемого культурного кода, передающего принципиально новое содержание. Редукция глубоких смыслов и этических проблем Достоевского в *РА* – частный случай редукции семантики русской культуры в произведении Георгия Иванова.

Примечания

[1] Далее название указывается сокращенно: *РА*. Обозначение *РА* как повести условно, текст не имеет авторского жанрового определения. В.Ф. Ходасевич в рецензии на *РА* предпочел назвать ивановскую книжку «поэмой в прозе»; см.: *Ходасевич В.* «Распад атома» // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 414–418.

[2] *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1994. С. 8. Далее при цитировании «Распада атома» страницы этого издания указываются в скобках в тексте.

[3] Инвариантность сюжетов и персонажей – вообще неотъемлемый признак поэтики Достоевского: «В каждой его вещи потенциально заложены все остальные»; «<…> в нашем сознании - как это, думается, всякий читатель может заметить по себе - персонажи Достоевского легко перемещаются из одной его вещи в другую - в отличие от персонажей Толстого или Чехова, ибо в сущности все произведения его составляют как бы *один* роман, "чистый" роман, выражаясь словами одного из глубочайших знатоков Достоевского, Андре Жида <…>» (*Бицилли П.М.* К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // Бицилли П.М. Избр. труды по филологии. М., 1996. С. 500, 501, курсив в оригинале).

[4] Ср.: «"Ничего, ничего, молчание", – бормочет Гоголь, закатив глаза в пустоту, онанируя под холодной простыней» (с. 30).

[5] На *РА* могло повлиять стихотворение ивановского литературного антагониста Ходасевича «Ad Mariechen», вошедшее в состав книги-цикла «Европейская ночь» (1927). У Ходасевича содержится садистское пожелание к героине быть изнасилованной и убитой, что лучше, чем влачить пошлую жизнь; однако о некрофилии речь не идет: изнасилование предшествует убийству, точнее, как бы сливается с ним, представая другим вариантом умерщвления: «И двух истлений, двух растлений / Не разделять, не разлучать». Истолкование стихотворения см. в статье: *Лекманов О.А.* «Девочка красивая в кустах лежит нагой»: о финале стихотворения В.Ф. Ходасевича "An Mariechen" // От Кибирова до Пушкина: Сб. в честь 60-летия Н.А. Богомолова. М., 2011. С. 251–257.

[6] По крайней мере, как будто бы таковой является презумпция читателей, в том числе исследователей. Ср., однако, предположение П.М. Бицилли: «<…> Между подобным "мифотворцем" и "художником жизни", отдающимся "экспериментированию" не только в своем воображении, но и в действительности, Достоевский намеренно стирает грань. Свидригайлов, может быть, лишь в своем бреду перед самоубийством изнасиловал девочку (или этот сон напомнил ему о совершенном им злодеянии?), что до Ставрогина, – мы так и не знаем, правда ли, или вымысел то, в чем он исповедался Тихону» (*Бицилли П.М.* К вопросу о внутренней форме романа Достоевского С. 513).

[7] При этом, однако, в двоящемся, обманчивом мире *РА* сам «господин полицейский комиссар» может быть пародическим именованием, маской Бога. Но это отдельная тема.

[8] *Бердяев Н.А.* О русских классиках. М., 1993. С. 167.

[9] Ср., например, наблюдения П.М. Бицилли по поводу садизма героев Достоевского и маркиза де Сада: *Бицилли П.М.* К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. С. 533–535.

[10] *Бердяев Н.А.* Ставрогин [1914] // Бердяев Н.А. О русских классиках. С. 46–48.

[11] *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 558.

[12] *Бердяев Н.А.* Ставрогин. С. 50.

[13] Там же.

[14] Там же. С. 51.

[15] «Единственная нота, доступная человеку, ее жуткий звон. О, подольше, подольше, скорей, скорей. Желанье описало полный круг по спирали, закинутой глубоко в вечность, и вернулось назад, в пустоту» (с. 24–25).

[16] См.: *Набоков В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 5. СПб, 2003. С. 593.

[17] См. обзор откликов в комментарии М.Г. Ратгауза к рецензии Ходасевича: *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 563–564.

[18] См.: *Литературный смотр*: Свободный сборник / Ред. З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковский. Париж, 1939. С. 158–163. *РА* понят как попытка художественного воплощения новой философии любви, как первый значительный после В.В. Розанова опыт в этом роде.

[19] См. об этом в статье: *Ранчин А.* Экзистенциализм по-русски, или Самоубийство «Серебряного века»: «Распад атома» Георгия Иванова // Нева. 2009. № 9. С. 186–201.

СТЕФАНО ГАРДЗОНИО

(Италия, Пизанский университет)

Ф.М. Достоевский в восприятии Ф.Т. Маринетти

Несколько лет назад, итальянский литературовед Джорджио Форни предложил очень интересное чтение ключевого высказывания в творчестве основателя итальянского футуризма Ф.Т. Маринетти «*Qu'importe?*» [какое до того дело?][1]. Речь идет о раннем творчестве поэта, еще в лоне позднего символизма и в духе французской поэтической традиции. Неслучайно Маринетти писал свои ранние тексты почти исключительно на французском языке и переводил французскую символистскую поэзию на итальянский язык. В сущности, Дж. Форни анализирует выражение «Qu'importe» в таких примерах, как:

> «Les Savants l'ont prouvé! *Qu'importe?* Leur science est vaine!»[2]
>
> «Ils ont sondé tes houles! / *Qu'importe?...* / Car ils ne sauraient comprendre ton verbe de délire»[3].

В дальнейшем, это выражение можно встретить в таких текстах, как «Манифест футуризма» и в стихотворении «A mon Pégase», посвященном автомобилю. В последнем читаем:

> *Qu'importe*, beau démon?...
> Je suis à ta merci...Prends-moi![4]

Дж. Форни отмечает, как данное выражение восходит к «крайне парадоксальному выводу», сделанному Достоевским в романе «Идиот». Выражение, – добавляет критик, – которое нашло место в психиатрическом архиве знаменитого криминолога-антрополога Чезаре Ломброзо (1835–1909). Речь идет о следующем отрывке:

> И, однако же, он все-таки дошел наконец до чрезвычайно парадоксального вывода: «Что же в том, что это болезнь? – решил он наконец. – *Какое до того дело* [курсив мой. – *С.Г.*], что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоми-

> наемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?» (8, 188).

Как известно, здесь речь идет о переживании момента ауры во время эпилептического припадка. Дальше в романе читаем:

> Эти туманные выражения казались ему самому очень понятными, хотя еще слишком слабыми. В том же, что это действительно «красота и молитва», что это действительно «высший синтез жизни», в этом он сомневаться не мог, да и сомнений не мог допустить. Ведь не видения же какие-нибудь снились ему в этот момент, как от хашиша, опиума или вина, унижающие рассудок и искажающие душу, ненормальные и несуществующие? Об этом он здраво мог судить по окончании болезненного состояния. Мгновения эти были именно одним только необыкновенным усилением самосознания, – если бы надо было выразить это состояние одним словом, – самосознания и в то же время самоощущения в высшей степени непосредственного. Если в ту секунду, то есть в самый последний сознательный момент пред припадком, ему случалось успевать ясно и сознательно сказать тебе: «Да, за этот момент можно отдать всю жизнь!» то, конечно, этот момент сам по себе и стоил всей жизни (8, 188).

По поводу знаменитого высказывания: «Да, за этот момент можно отдать всю жизнь!», в комментариях к роману приводится рассказ самого Достоевского Н.Н. Страхову о собственном переживании:

> На несколько мгновений, – говорил он, – я испытываю такое счастье, которое невозможно в обыкновенном состоянии и о котором не имеют понятия другие люди. Я чувствую полную гармонию в себе и во всем мире и это чувство так сильно и сладко, что за несколько секунд такого блаженства можно отдать десять лет жизни, пожалуй, всю жизнь (см.: 9, 441–442).

То, что у Маринетти данная формулировка восходит к Достоевскому, становится очевидным и в следующем отрывке из политико-сатирической пьесы «Le Roi Bombance» [«Король-Кутеж»][5] «Qu'importe d'où vient l'extase... si l'extase vient?. Le devenir, voilà la seule religion!»[6]

Экстаз – это и есть аура, про которую писал Достоевский. Но у героя Маринетти экстаз комбинируется с идеей о прогрессе, «Le devenir», как единственная религия. Неслучайно, Маринетти употребляет такую же формулировку в знаменитом «Манифесте футуризма» (напечатанном впервые 20 февраля 1909 г. в парижской газете «Le Figaro»). Такой «парадоксальный вывод» придает самому манифесту и самой идее нового литературного движения особый, совершенно мистический, если не мистерийный характер. Приведу интересующий нас отрывок:

> Vos objections? Assez! Assez! Je les connais! C'est entendu! Nous savons bien ce que notre belle et fausse intelligence nous affirme. – Nous ne sommes, dit-elle, que le résumé et le prolongement de nos ancêtres. – Peut-être! Soit!... *Qu'importe?...* Mais nous ne voulons pas entendre! Gardez-vous de répéter ces mots infâmes! Levez plutôt la tête! Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles!

Русский перевод:

> У вас есть возражения?.. Полно, полно, мы знаем их… Мы все поняли!.. Наш тонкий коварный ум подтверждает нам: Мы – лишь перевоплощение и продолжение наших предков. Может быть!.. Допустим! *Какое до того дело*? Мы не хотим понимать!.. Горе тому, кто еще хоть раз скажет нам эти постыдные слова! Поднимите голову! Гордо расправив плечи, мы стоим на вершине мира и вновь бросаем вызов звездам!

Итак, до известной степени, сам футуристический «вызов звездам» соотносим с настроением, переживанием, аналогичным описанной Достоевским ауре. Само утверждение в романе – «за несколько секунд такого блаженства можно отдать десять лет жизни, пожалуй, всю жизнь» – наводит на мысль,

что именно о нем думал Маринетти, когда писал (приведем только русский перевод):

> Самому старшему из нас 30 лет, так что у нас есть еще, по крайней мере, 10 лет, чтобы завершить свое дело. Когда нам будет 40, другие, более молодые и сильные, может быть, выбросят нас, как ненужные рукописи, в мусорную корзину – мы хотим, чтобы так оно и было! <...> Посмотрите на нас! Мы еще полны сил! Наши сердца не знают усталости, потому что они наполнены огнем, ненавистью и скоростью!..

10 лет в смысле религии прогресса и есть минутное блаженство, переживание порыва (разве сердца не «наполнены огнем, ненавистью и скоростью»?).

Возможность того, что Маринетти имел в виду текст Достоевского, подтверждается в его творчестве другими реминисценциями и перекличками с романом Достоевского. Это касается прежде всего сцен антропофагии в уже упомянутой политико-сатирической пьесе «Le Roi Bombance». Их можно отнести к знаменитой дигрессии в романе Достоевского:

> – Что уже и было, – подтвердил Лебедев, не удостоивая вниманием вопроса, – уже был Мальтус, друг человечества. Но друг человечества с шатостию нравственных оснований есть людоед человечества, не говоря о его тщеславии; ибо оскорбите тщеславие которого-нибудь из сих бесчисленных друзей человечества, и он тотчас же готов зажечь мир с четырех концов из мелкого мщения, – впрочем, так же точно, как и всякий из нас, говоря по справедливости, как и я, гнуснейший из всех, ибо я-то, может быть, первый и дров принесу, а сам прочь убегу. Но не в том опять дело!
>
> – Да в чем же, наконец?
>
> – Надоел!
>
> – Дело в следующем анекдоте из прошедших веков, ибо я в необходимости рассказать анекдот из прошедших веков. В наше время, в нашем отечестве, которое, надеюсь, вы любите одинаково со мной, господа, ибо я, с своей стороны, готов излить из себя даже всю кровь мою...
>
> – Дальше! Дальше!

> – В нашем отечестве, равно как и в Европе, всеобщие, повсеместные и ужасные голода посещают человечество, по возможному исчислению и сколько запомнить могу, не чаще теперь как один раз в четверть столетия, другими словами, однажды в каждое двадцатипятилетие. Не спорю за точную цифру, но весьма редко сравнительно.
>
> – С чем сравнительно?
>
> – С двенадцатым столетием и с соседними ему столетиями с той и с другой стороны. Ибо тогда, как пишут и утверждают писатели, всеобщие голода в человечестве посещали его в два года раз или по крайней мере в три года раз, так что при таком положении вещей человек прибегал даже к антропофагии, хотя и сохраняя секрет. Один из таких тунеядцев, приближаясь к старости, объявил сам собою и без всякого принуждения, что он в продолжение долгой и скудной жизни своей умертвил и съел лично и в глубочайшем секрете шестьдесят монахов и несколько светских младенцев, – штук шесть, но не более, то есть необыкновенно мало сравнительно с количеством съеденного им духовенства. До светских же взрослых людей, как оказалось, он с этою целью никогда не дотрагивался (8, 312).

Как отмечалось в критике, выступление Лебедева в «Идиоте» навеяно отрицательным восприятием теории Мальтуса, его «нравственной бухгальтерии» (В.Ф. Одоевский). Именно против Мальтуса ведет полемику и Достоевский, который окончательно об этом выскажется в «Бесах» (там говорится об «ошибке Мальтуса»)[7]. В пьесе Маринетти можно встретить многочисленные сцены, ситуации каннибализма, поедения человеческих тел, доходящие до гротескного ужаса[8]. Правда, у Маринетти в отношении Мальтуса есть и другая, противоположная точка зрения, которая выражается в знаменитой идее о войне как гигиене мира (его брошюра «Guerra sola igiene del mondo» [Война – единственная гигиена мира], 1916). Она явно подсказана концепцией Мальтуса. В пьесе «Le Roi Bombance» концепция Мальтуса в разных сценах антропофагии доведена до абсурда (неслучайно писалось и о влиянии на Маринетти театра Альфреда Жарри). Тунеядец из анекдота, приведенного Достоевским, развивается в целую серию гротескных перевоплощений.

Одновременно стоит отметить, что в пьесе Маринетти есть герой под именем L'Idiot. Перед нами сложная личность поэта и лирика, далекого от мира сего, которого, очевидно небезынтересно соотнести с героем Достоевского, с таким «положительно прекрасным человеком». Вот как герой охарактеризован в начале пьесы:

> Poète de son métier. Un casque brisé sur la tête; de longs cheveux d'un blond ardent ombragent les tempes creuses d'innombrables boucles, dont le vol impérieux jure cruellement avec la mélancolie exténuée du visage.
>
> Maigre, dégigandé, en maillot bleu constellé d'étoiles d'or; jaquette militaire en lambeaux, garnie ça et là de pointes de fer émoussées. Sur son dos, un bouclier de peau aux lourdes ferroneries rouillées. La cithare sous le bras gauche. Un tronçon d'épée dans la main droite (p. 4).

Заслуживает внимания сравнение аналогичного сложного отношения обоих героев к женщинам. Герой Маринетти объявляет:

> Les femmes nous quittent... Faut-il pleurer?...Ah! bah!... Elles ont vidé mes os sans remplir mon cœur… Leur amour est cloîtré!... Les courbes suaves de leur corps – pareilles à des collines lointaines – m'invitent toujours à les gravir pour explorer dans leurs replis telle vallée parfumante e telle grotte enchantée! (p. 12).

Напомню известный диалог между князем Мышкиным и Рогожиным в романе Достоевского:

> – А до женского пола вы, князь, охотник большой? Сказывайте раньше!
>
> – Я, н-н-нет! Я ведь... Вы, может быть, не знаете, я ведь по прирожденной болезни моей даже совсем женщин не знаю (8, 14).

Идиот у Маринетти, в безвыходной ситуации действительности и общественного строя, кончает собой, и его съедают, хотя вампир отказывается съесть его мозг. В каннибалистическом обществе, в этом «фантастическом средневековье», где голод всё решает, нет места для мечтаний, нет места для интеллектуала, для поэта, для «положительно прекрасного человека»[9]. Именно констатация этого положения при разложении идеи о сверхчеловеке приведет Маринетти к определению новых взрывных стремлений футуризма, стремлений, которые явно восходят к психическому состоянию экзальтации, экстаза, такого экстаза, который как бы возникает, сияет на фоне парадоксального вывода князя Мышкина: «Какое до того дело?»

Об интересе итальянских футуристов к Достоевскому и, в частности, к князю Мышкину, свидетельствует обращение к «Идиоту» других представителей данного движения. В частности, как указал известный итальянский критик, Ф. Кури, явные заимствования и переклички с романом Достоевского можно отметить в футурустическом романе Альдо Палаццески «Il codice di Perelà» (1911)[10], а Дж. Форни приводит пример «синтетического футуристического романа» Бруно Корра (Б.Джинанни Коррадини) «Sam Dunn è morto» (1914). Герой Б. Корра, Сэм Данн, – человек глубокой психической, магнетической силы, который в состоянии свершить неожиданно чудесные действия и вдруг долго сидеть в полном бездействии. В этом нетрудно увидеть реминисценцию из знаменитой характеристики Мышкина: «<...> казалось, он забыл всю вселенную и готов был высидеть хоть два года сряду, где бы его ни посадили» (8, 293).

Влияние Достоевского на русскую литературу Серебряного века огромно и давно обратило на себя внимание исследователей. То, что он влиял на итальянскую литературу той же эпохи менее известно, хотя от этого не менее значимо.

Примечания

[1] *Forni G.* Propaganda politica e farsa simbolica / Intervento di Giorgio Forni al Seminario «I generi marginali nel Novecento letterario» / A cura di Daniela Baroncini e Federico Pellizzi. Università di Bologna, Dipartimento di Italianistica, 13 maggio 1997 [на сайте:] http://www2.unibo.it/boll900/numeri/1999-ii/Forni.html.

[2] *Marinetti F.T.* Conquête des Étoiles. P., 1902. P. 9 [Мудрецы это доказали! Какое до того дело? Их наука пуста!]

[3] *Marinetti F.T.* Destruction. P., 1904. P. 11 [Они измерили твои волнения. Какое до того дело? Ибо они не сумеют понять глагол твоего исступления.]

[4] Какое до того дело, прекрасный демон? / Я в твоем расположении... Возьми меня!

[5] *Marinetti F.T.* Le Roi Bombance. P., 1905. P. 263. Сам Маринетти определил пьесу как сатирическая трагедия, которой присуща специфическая гипертофия метафоры.

[6] Какое до того дело, откуда приходит экстаз... если экстаз приходит? Прогресс, вот одна только религия!

[7] См. комментарий к роману «Идиот» (9, 448–449).

[8] Напомню, что пьеса имела явный политический подтекст (особенно в итальянском варианте «Re Baldoria»), относящийся к разным течениям итальянского социализма, Bechamel, один из поваров «Вселенского счастья», – это социалист-реформатор Филиппо Турати, Estomacreux, глава голодных, – революционер Артуро Лабриола и т.д.

[9] Ср.: *Quarta D.* Il teatro prefuturista di Marinetti: Dramma senza titolo, Roi Bombance, Poupées électriques // Revue Romane. Bd. 16 (1981) 1–2. P. 133 и след.

[10] *Curi F.* I «Buffi» o la fine dell'utopia, relazione letta la Convegno «Palazzeschi oggi» (Firenze 6–8 novembre 1976), in Palazzeschi oggi // Atti del Convegno di Firenze / A dura di L. Caretti. Milano, 1978.

III

В.В. ПОЛОНСКИЙ
(Россия, Москва, ИМЛИ РАН)

Ф.М. Достоевский как сквозной герой дискуссий в Петербургском Религиозно-философском обществе 1907–1917 годов*

Формулировка темы этой статьи в известном смысле носит условный характер и не содержит эвристической интриги хотя бы потому, что Достоевский – сквозной герой *всей* русской культуры пресловутого «Серебряного века», непременный объект ее самосознания и, так сказать, метарефлексии. Петербургское религиозно-философское общество 1907–1917 гг.[1] – фрагмент, хоть и важный, общей композиции культуры рубежа веков, функционировавший по ее общим законам. Прежде всего мы должны констатировать, что роль, какую играл феномен Достоевского в дискуссиях на заседаниях РФО, в целом тождественна той функции, которая ему отводилась в метаязыке эпохи в целом, по крайней мере, в ее модернистском полушарии: *Достоевский* – это устойчивый литературно-критический, историософский и культурологический концепт «тайновидца духа», нового – кризисного – эона русского и европейского самосознания, размыкающего одномерность позитивистской картины мира в прозрение доселе забвенных бытийных бездн, – концепт, неизбежно включенный в рамках единого символического метамифа культуры в ряд дихотомий, оппозиций и комплементарных пар – прежде всего с Толстым и Ницше, но также и с Пушкиным, Гоголем, Вл. Соловьевым и др.

Определенный интерес представляет собой, разумеется, не сам этот факт, не общепонятные коннотации, связанные с феноменом Достоевского в языке эпохи, а потому и в языке, на котором говорили диспутанты в РФО, а особые акценты и

* Работа выполнена в рамках проекта «Русская словесность конца XIX – начала XX века между традицией и новаторством: идеология и мифотворчество как факторы литературной динамики», поддержанного грантом Президента РФ № МД-2751.2011.6.

нюансы, вносимые ими в эти коннотации, конкретные изломы и скрещения значений и смыслов в их речениях о Достоевском. Среди активистов общества находились люди, формировавшие критический мифо-дискурс русского модернизма, в котором имя Достоевского становится оперативной единицей, но вместе с тем существенно, что объектом особого рассмотрения Достоевский на заседаниях РФО стал лишь однажды – 18 апреля 1911 г., когда Вяч. Иванов выступил с докладом «Основы миросозерцания Ф.М. Достоевского», получившим при публикации знаменитое название «Ф.М. Достоевский и роман-трагедия». Характерно при этом, что ивановская работа – этапная для русского модернистского религиозно-философского достоевсковедения, напряженно изучаемая, интерпретируемая и нуждающаяся, естественно, в отдельном разговоре – в генеральной логике дискуссий в обществе стоит особняком, лишь по касательной сходясь со сквозными сюжетами прений. (Характерно даже и то, что стенограмм дискуссий по докладу Вяч. Иванова и непосредственных откликов на него не сохранилось). В этих сюжетах о Достоевском специально речь не шла. Но имя писателя упоминалось постоянно как указание именно на рабочий устойчивый концепт, как непременный инструмент полемики. Здесь показательно, что ко второй половине 1900-х – 1910-м годам уже был создан ряд ключевых для модернистского достоевсковедения критических текстов, выявляющих в писателе, по слову Вяч. Иванова, «великого зачинателя и предопределителя нашей культурной сложности»[2] – начиная со знаменитой книги Мережковского «Лев Толстой и Достоевский», «Легенды о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского» Розанова и вплоть до статей Ин. Анненского в «Книгах отражений». Причем этот ряд текстов был не просто создан, но и утвержден в сознании культурного читателя как компендиум устойчивых формул и мифологем, которые могут пускаться в ход без сопутствующей понятийной и терминологической рефлексии.

Так и происходит в ходе дискуссий в РФО, где имя Достоевского методично употребляется не для того, чтобы сказать новое и важное о писателе, а как элемент языка самоописания русской религиозно-философской культуры начала XX в. в перспективе национальной историософии, как определенный идеологический комплекс, включенный, прежде всего, в контекст размышлений о судьбах нового религиозного сознания, которые, несомненно, и выступают сквозным сюжетом основных дискуссий в обществе, предопределяющим, вопреки суждениям А. Карташева и ряда иных членов РФО, их непосредственную преемственность по отношению к Религиозно-философским собраниям 1901–1903 гг.

Дискуссионная теза заседаний, задающая тонику узловых для РФО прений на годы вперед, была введена первым установочным докладом С.А. Аскольдова «О старом и новом религиозном сознании», направленным в пику Мережковскому. Докладчик указывал два русла в движении современного религиозного сознания, которое мы с условно-отстраненной точки зрения можем назвать *реставрационно-пассеистским* и *футуро-утопическим*. Первое он связывал с практической направленностью к «обновлению церковного строя на началах соборности» и «восстановлению первоначальной чистоты и высоты религиозного сознания первых веков» христианства (I, 37–38), второе, сопряженное с неназванным, но для всех очевидным именем Мережковского как главного проповедника «нового религиозного сознания», – с недоверием к историческому прошлому христианства, поскольку оно выражает, с точки зрения автора «Христа и Антихриста», одностороннюю истину аскетизма, монофизитски пренебрегая правдой о плоти мира. Аскольдов в докладе противопоставляет хилиастской спиритуализации материи Мережковским с его концепцией «трех заветов» свернутое, но емко-целостное богословие повреждения – вследствие грехопадения – материального состава тварного мира, восстановление которого в Новом Иерусалиме не имеет ничего общего с учением об откровении новой правды о единстве Неба и Земли в Третьем завете. Докладчик говорит о трагическом смешении злого и божественного элементов в наличной твари и подчеркивает, что вырастающий отсюда конфликт нигде «так не обострен, как в области прекрасного» (I, 45). Для Аскольдова глубинная творческая правота Достоевского состоит именно в том, что он изнутри современного опыта прозрел: «красота не только страшная, но и таинственная вещь», поскольку «красота, сущность которой заключается в полноте и гармоничности выражения форм, в ритмическом движении жизни, имеет несомненный свой источник в Боге»,

однако она же, «как живая сила конечных субстанций, может отрывать от Бога и вести к разложению и смерти, насколько она влечет к самоутверждению и обособлению» (там же).

В этой конструкции достаточно отчетливо просвечивает софийный мифологический слой – интуиция пленения Души мира, Предвечной красоты темным началом, обрекающим на двойственность и неразличимость софийного лика и падшей личины. В целом софийная риторика петербургскому РФО, в отличие от московского общества Вл. Соловьева, свойственна не была, по крайней мере, она была там значительно более размыта, подминалась то физиологизмом Розанова, то позитивизмом марксистов-«богостроителей», то схемами Мережковского и его присных, но порой все-таки выплескивалась вовне. Чаще всего – благодаря приезжим москвичам и в сопряжении именно с Достоевским.

Так, на заседании 3 февраля 1908 г. в прениях по поводу своего доклада «Идея христианского прогресса» В.Ф. Эрн как раз в ключе софийно-христианского платонизма и мистического реализма подает – от противного – собственную концепцию эстетического призвания художника:

> Обыкновенно поэты, писатели, художники в какой угодно сфере искусства, – если они не проникнутся <…> логосом христианства, если они свободным сознанием не принимают, как бесконечно реальное, то, что они воплощают, а принимают только, как известные психологические переживания в себе, – то этим самым они подрезывают у себя крылья. Они лишаются той настоящей теургической девственности, которой они могли бы обладать (I, 262).

Вступая в полемику с В.П. Протейкинским, Эрн подчеркивает свою веру в переход в ближайшее время к опыту переживания художниками «верою» «реальности той красоты, которую они переводят в наш мир», и утверждает, что к этому приближается опять же Достоевский (там же).

Пороговость фигуры Достоевского, его знаменательно-призывное пребывание на грани двух эонов духовного развития, за которой открываются новые религиозные горизонты, – обязательная составляющая любых упоминаний его имени. Но

семантика «пороговости» может при этом толковаться совершенно различно.

Принципиально *не*софиологическую – и в сущности «промережковсковскую» – трактовку «пороговой» фигуры Достоевского предлагает С.Л. Франк в прениях по поводу упомянутого доклада Аскольдова. В дискуссиях о понимании плоти в «новом религиозном сознании» он отмечает в качестве наиболее существенного симптома современности потребность в преодолении именно традиционного для исторического христианства дуализма между благим Творцом и злом материи. Фигуру Достоевского, как и Ницше, Ибсена, Метерлинка и Уайльда, философ связывает с возникновением нового нравственного сознания, которое, преодолевая былой ригоризм, бросает вызов дуалистичности исторического христианства и классическому церковному богословию теодицеи в пользу монизма Бога как начала всеохватности и всеосвящения, субстанционально вбирающего в себя полюса добра и зла (I, 66).

Н. Бердяев в докладе «Христос и мир. Ответ В.В. Розанову» на заседании 12 декабря 1907 г., занимаясь апологией «нового религиозного сознания», в сущности, подхватывает эти идеи Франка и, как бы предвосхищая возражения оппонентов, дает свою версию согласования тезиса о принадлежности Достоевского к новому типу религиозного мышления, преодолевающего историческое христианство, с реальной православностью писателя и его «ретроградной» церковностью. «В мире нарождается новая религиозная душа», – утверждает Бердяев. И разъясняет:

> Мы ищем Церковь, в которую вошла бы вся полнота жизни, весь мировой опыт, все ценное в миру, все, что было подлинным бытием в истории <…> Люди старых религиозных чувств и старого сознания идут в Церковь спасаться от мировой жизни, замаливать грехи, накопившиеся в миру, и все, чем они живут, оставляют у входа в ограду Церкви <…> Этого дуализма мы уже не можем вынести, этот дуализм стал безбожным, он умерщвляет религиозную жизнь, является хулой на Св. Духа <…>. Достоевский и Вл. Соловьев больше всех сделали для нового религиозного движения, это самые большие наши люди, наши учителя, но их религиозная душа на-

половину была еще старая. Достоевский и Вл. Соловьев были очень сложные люди, глубоко пережившие весь опыт новой истории, прошедшие через все соблазны и сомнения, в них накопилось много новых богатств. Но в Церковь они шли по-старому, все их богатства не входили с ними в Церковь, весь их опыт не делал этой Церкви обширнее и поместительнее, в Церкви они себя лишь отрицали <…> Достоевский в «Легенде о великом инквизиторе» открывает религиозные дали, чувствует несказанную религиозную свободу, а ходит в Церковь с настроением, замыкающим все горизонты (I, 199–200).

Показательно, что даже сам «синтаксис» имен деятелей культуры, то есть система сопоставлений и логического соседства, применительно к Достоевскому на заседаниях РФО будет принципиально разниться в зависимости от принадлежности либо степени близости выступающего к апологетам «нового религиозного сознания». У представителя другой культурной модели эти построения будут выглядеть совсем иначе. Как, например, у младосимволиста и сторонника исторического христианства Сергея Соловьева. В своем докладе 5 декабря 1913 г. «Идея Церкви в поэзии Владимира Соловьева» Сергей Соловьев, так же как Бердяев, сопоставляет фигуру своего дяди, в частности, с Достоевским. Но приходит к прямо противоположным выводам, фиксируя совершенно чуждую Вл. Соловьеву причастность автора «Карамазовых», подобно и иным русским классикам-«духовидцам» послепушкинской поры, к двусмысленно-дионисическому смешению духовных реалий, на дрожжах которого выросло «новое религиозное сознание» рубежа веков:

> Будучи сам религиозным проповедником, он [Вл. Соловьев] связывал свое дело не с делом религиозных проповедников Толстого и Достоевского, а с поэтическим делом Пушкина (II, 316);
>
> <…> высокую торжественность и религиозный восторг, создавший «Пророка» и «Монастырь на Казбеке», Вл. Соловьев назвал одним библейским словом – *Ветилуя*, дом Божий, противопоставив это сверху идущее вдохновение *пифизму, дионисизму* Гоголя, Лермонтова, Достоевского и Толстого, восхваляемому Розановым <…> Соловьев резко отмежевывает себя от того, еще только возникавшего при нем «нового религиозного сознания», основой которого является дионисическое понимание христианства, выводимое из религиозного вдохновения Лермонтова, Достоевского и Толстого. Вл. Соловьев противопоставил этому пониманию христианства *аполлоническое*, *горнее* созерцание Пушкина <…> Этот пушкинский взгляд *вверх* <…> противопоставляется взгляду *вглубь*, психологическому самоанализу Толстого и Достоевского (II, 317);
>
> Только теперь, когда религия Толстого и Достоевского дала *новое* религиозное сознание Мережковского, а метод психологического анализа привел к полному разнузданию хаоса у Леонида Андреева и его последователей, мы можем оценить в полной мере этот призыв Соловьева к объективной красоте Пушкина (II, 317–318), –

заключает докладчик.

По мере того, как в РФО укреплялись позиции вернувшихся из парижской эмиграции Мережковских и их голос на заседаниях звучал все громче, упоминание Достоевского постепенно превращалось в обязательный компонент дискуссий с явственным злободневно-политическим привкусом. Общественная «реакционность» писателя, его почвенность и вера в «богоносную» миссию русского народа в полемических эскападах Мережковского становились постоянным жупелом. Такого рода дискуссии писатель обычно выстраивал по одной риторической схеме, призывая оппонентов из числа лояльной к православию интеллигенции к последовательности в духе славянофилов и Достоевского, которая подразумевала бы логичное приятие самодержавия. А это воспринималось как разящая наповал инвектива.

Риторика подобного рода благодаря Мережковскому в истории общества дважды переживала подъем. В первый раз – в конце 1908-го – 1909 гг., во второй – в 1914–1915 гг.

Причины второго подъема очевидным образом обусловлены всплеском с началом Мировой войны патриотизма, а также попыток религиозно осмыслить народный мессианизм и мистику национального в России и желанием членов общества дать тому философскую оценку, в том числе сочувственную

(доклады: «Религиозный смысл мессианизма» А.А. Мейера от 26.10.1914, «О современном патриотизме» С.М. Соловьева от 21.12.1914, «Идея нации» С.И. Гессена от 5.02.1915, «Виновата ли германская культура?» Г.А. Василевского от 08.03.1915, «Государство и религия» Д.М. Койгена от 15.03.1915, «Национальная самобытность и религиозное сознание» Г.И. Чулкова от 05.12.1915 и др.). Это неизменно вызывало живые отповеди со стороны Мережковских, настаивавших на том, что за практическим патриотизмом неизменно просвечивает «лицо Зверя» – антихристов национализм.

Что до первого подъема, то он был вызван прозвучавшим 30 декабря 1908 г. программным докладом «О русской идее» если не явного противника, то все же главного, так сказать, криптооппонета Мережковского в РФО – Вяч. Иванова. Этот текст – вершина утонченно-философской апологии русского религиозного мессианизма. Здесь разворачивается парадигматическая для Иванова мистико-диалектическая формула нисхождения русского народного духа к примитивной культуре во имя восхождения-воскресения в новой органике вселенской полноты, которую миру дарует русский народ-богоносец при условии успешного прохождения этих мистериальных этапов. В начале своего доклада у истоков современной религиозной эсхатологии Иванов помещает антитетическую пару – Ницше и Достоевского:

> Достоевский и Ницше, два новых властителя наших душ, еще так недавно сошли со сцены, прокричав в уши мира один свое новое и крайнее Да, другой свое новое и крайнее Нет – Христу. Это были два глашатая, пригласившие людей разделиться на два стана в ожидании близкой борьбы, сплотиться вокруг двух враждебных знамен. Предвозвещался, казалось, последний раскол мира – на друзей и врагов Агнца (I, 397).

Насколько мы можем судить по газетным отчетам о ходе прений[3], Мережковский в свойственной себе полемической манере риторически редуцирует смысловую сложность построений Вяч. Иванова до простейших идеологем с политическим «душком», опять же связанным с Достоевским как последовательным выразителем мистики исторического

христианства, писателем, который разворачивал до конца его «реакционный» потенциал.

> <…> вера в особую русскую идею сближает В.И. Иванова с Достоевским. но известно, что у Достоевского «русская идея» совершенно определенно связана была с его симпатиями к старому русскому укладу жизни, и действительность всегда является оправданием по существу антихристианских, антихристовых начал русской жизни, –

так резюмирует хроникер речь Мережковского в ответ на доклад Вяч. Иванова[4]. И добавляет, что Иванов, в свою очередь, назвал соображения Мережковского «не имеющими никакого отношения к его реферату, потому что в нем нет решительно ничего, напоминающего то понимание русской идеи, какое было у Достоевского»[5].

Вполне определенно по тому же поводу Мережковский высказывается и в своем докладе «Земля во рту» 3 ноября 1909 г.:

> <…> говоря языком Вяч. Иванова: если в православии – воля к нисхождению, самоотречению, погребению себя во Христе – одна половина русской идеи, то в самодержавии – другая половина этой же идеи – воля к восхождению, самоутверждению, воскресению. *Во Христе ли тоже*? Для Достоевского, для славянофилов – да (II, 11).

Приятие мистики самодержавия как следствие приверженности историческому православию и русской почвенной мысли в духе Достоевского, как следствие критического взгляда на духовную безбытность светской «богоищущей» интеллигенции – это, с точки зрения Мережковского, тот предел «падения», которое нужно признать за авторами сборника «Вехи». В своем развернутом обвинительном слове в адрес «веховцев», зачитанном как доклад «Опять о интеллигенции и народе» 21 апреля 1909 г., Мережковский цитирует Булгакова: «Национальная идея <…> основывается прежде всего на *мессианизме*, в который с необходимостью отливается всякое сознательное национальное чувство. Так именно понимали на-

циональную идею Достоевский, славянофилы, Вл. Соловьев». И делает вывод:

> Но ведь знает опять-таки Булгаков, и мы знаем, в чем для славянофилов заключается мессианизм: в трех наглухо спаянных звеньях: православие, самодержавие, народность. Приняв два крайние звена – православие и народность, – на каком основании выкидывает Булгаков среднее, соединяющее, главное? Выкинуть его значит порвать цепь. В чем реальное воплощение и динамика исторической церкви вне исторической власти? <…> Если душа России – православие, то тело – самодержавие (I, 575–576).

Несомненно, последовательная увязка Мережковским таинственного опыта православия с мистикой самодержавия, в том числе у славянофилов и Достоевского, могла бы стать предметом серьезной философской и богословской дискуссии, будь она пущена в ход в иные годы (не в условиях вызывавшей интеллигентскую идиосинкразию «столыпинской реакции») и в иных обстоятельствах – хотя бы в московском обществе Вл. Соловьева. Но прагматика заседаний Петербургского РФО после 1908 г. стараниями постепенно укреплявших свою власть там Мережковских – идеологов догмы «религиозной общественности» – нередко заглушала живую мысль пронзительным окриком политической инвективы, поверяла ее на резонаторе либеральной цензуры.

Не случайно на общем собрании РФО 26 января 1914 г., посвященном вопросу об исключении В. Розанова, звучали резонные суждения, что «в искреннем и честном увлечении общественными идеалами Д.С. Мережковский не подал бы руки Достоевскому…» (II, 433).

Постепенно такой подход к философским дискуссиям и обслуживающий его критический язык выдыхались и изживали себя. Ясно, что, упоминая Достоевского, культуртрегеры РФО свидетельствовали прежде всего о себе, о своих прозрениях, фобиях и болезнях. В пореволюционной ситуации, в иных условиях, когда энергия русской религиозно-философской мысли искала новых форм воплощения и в Советской России и в эмиграции, достоеведческая оптика получила шанс

парадоксальным образом очиститься. В том числе и та, что непосредственно наследовала РФО, если судить, к примеру, по материалам парижских собраний «Зеленая лампа». Но это – другая история.

Примечания

[1] Далее в работе для его обозначения употребляется аббревиатура РФО.

[2] *Иванов Вяч.* Достоевский и роман трагедия // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде). История в материалах и документах: 1907–1917: В 3 т. Т. 2: 1909–1914. М., 2009. С. 205. Далее при цитировании в скобках указываются римскими цифрами том и страница по этому изданию.

[3] В религиозно-философском обществе // Наша газета. 1909, 1 января. С. 4; В религиозно-философском обществе // Новая Русь. 1909, 3 января. С. 4.

[4] В религиозно-философском обществе // Новая Русь. Там же.

[5] Там же.

А.Г. ГАЧЕВА

(Россия, Москва, ИМЛИ РАН)

Оправдание истории: Ф.М.Достоевский и русская религиозно-философская мысль начала XX века

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

Уже после Второй мировой войны В.В. Зеньковский, суммируя итоги философского развития России, назвал историософскую тему одной из двух главных тем русской мысли XIX–XX вв.[2] Рисуя философские портреты мыслителей России, великих и малых, выдающихся и второстепенных, слагая их

в масштабную, многоплановую картину, он особенно внимательно останавливался на представлениях об истории, видении ее грядущих судеб, ее конечных задач. Историк философии и сам философ милостью Божьей, смотревший на свой предмет не только извне, отстраненным взглядом исследователя, но одновременно и изнутри, чувствовавший его, так сказать, всеми печенками, знал, о чем говорил. Он лучше других понимал: вопрос о смысле истории – это и вопрос о человеке, о границах его действия в мире; вопрос о бытии, в котором протекает история; о познании, которым история движется; и, наконец, об Абсолюте, с которым история соотносится в каждой своей временной и пространственной точке, даже если сознание этой связи утрачивается в одномерном, секуляризованном обществе, упорствующем в своем «дважды два».

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

Во второй половине XIX в. в русской мысли складываются три концепции истории, каждая из которых предлагает свой взгляд на смысл и содержание исторического процесса, его объем и границы, конечные его цели: *концепция линейного прогресса*, представленная в работах П.Л. Лаврова, Н.В. Шелгунова, Н.И. Кареева, *концепция краха и неудачи истории*, последовательно отстаиваемая К.Н. Леонтьевым, *концепция истории как работы спасения*, адептами которой были А.С. Хомяков и И.С. Аксаков, Н.Ф. Федоров и Вл. Соловьев и (что особенно важно для нас) Достоевский. Первая линия в XX веке прямого развития не получила, хотя ряд выработанных ею положений в претворенном виде вошел в работы русских марксистов. Вторая, также существенно трансформировавшись, нашла свое продолжение у П.И. Новгородцева («Об общественном идеале»), Н.В. Устрялова («Проблема прогресса»), Г.В. Флоровского. Третья оказалась связана с трудами подавляющего большинства религиозных мыслителей первой трети XX в.: от

С.Н. Булгакова и Н.А. Бердяева до А.К. Горского и Н.А. Сетницкого, Г.П. Федотова и В.Н. Ильина. Свое историософское видение сторонники этой концепции утверждали и в прямом монологическом, устном или книжном, высказывании, и в диалоге друг с другом, и в разнообразной полемике. И нередко брали здесь себе в соратники Достоевского. В его творчестве они находили не только целостный опыт оправдания истории, но и последовательные аргументы как против прогрессистских идей в их секулярном изводе, так и против историософского пессимизма, стремившегося в своем последовательном отрицании мира опереться на христианство.

В «Зимних заметках о летних впечатлениях», «Записках из подполья», романах «Великого пятикнижия», «Дневнике писателя» Достоевский раскрыл основные изъяны прогрессистской трактовки истории: зыбкая антропология и этика – не учитывает противоречивости, дисгармоничности натуры человека, не ставит вопроса о нравственных основаниях идеи прогресса, «цене прогресса», когда в «матерьял» «хрустального» дворца будущих счастливых олимпийцев уходят целые поколения чувствующих, сознающих существ. Писатель подчеркивал беспочвенность надежды на то, что возможно построить рай на непреображенной земле с непреображенными, смертными, одолеваемыми самостью людьми.

В начале XX в. именно с *«достоевских»* позиций русские религиозные мыслители – от Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова до Е.Н. Трубецкого и В.Ф. Эрна – станут критиковать прогрессистские концепции истории, включая сюда и французский утопический социализм, и марксизм в его классически-немецком и русском вариантах. Они укажут на безнравственность «эвдемонистического идеала прогресса», по которому «страдания одних поколений представляются мостом к счастью для других; одни поколения должны почему-то страдать, чтобы другие были счастливы, должны своими страданиями "унавозить будущую гармонию", по выражению Ивана Карамазова»[3]. И подчеркнут, что линейный прогресс, стремящийся вперед и только вперед, сопряжен с непризнанием «абсолютного значения человеческой личности»[4].

В полемике с социологом и экономистом, крупнейшим теоретиком русского «легального марксизма» М.И. Тугановским В.Ф. Эрн, прямо следуя Достоевскому, выдвигал против утопической картины светлого будущего, которое ожидает человечество в эру социализма, один-единственный, но убийственный факт – факт человеческой смертности. В этот неумолимый, безжалостный факт упирались все «усиленно сознающие» герои писателя, и он начисто разрушал в них надежду на возможность гармонии как для ныне живущих, так и для грядущих в мир поколений. Перед лицом трагедии смерти (не *возвышенного* романтического ухода в «туманно-розовую даль», а вполне натуралистического и *низкого* разложения тела, Божественного сосуда души и духа, становящегося «добычей могильных червей»[5]), перед ничем не остановимой, фатальной угрозой «поглощения бытия небытием»[6], вера в прогресс видится безответственной, легковесной – и в этой легковесности жестокой – иллюзией.

Своего рода антиподом прогрессистских идей в сфере историософской стала в русской мысли второй половины XIX в. концепция краха и неудачи истории. Как уже говорилось выше, она последовательно отстаивалась К.Н. Леонтьевым[7], была близка Н.Н. Страхову и К.П. Победоносцеву. В критике «либерально-эгалитарного прогресса» они во многом перекликались с Достоевским, но резко расходились с ним во взгляде на содержание и границы исторического действия. Их видение истории базировалось на обостренном переживании падшести и безблагодатности мира, сознании катастрофического, непреодолимого разрыва между действительностью и идеалом. А религиозной опорой служили пророчества Апокалипсиса об усилении зла в мире к концу времен, о воскресении гнева и страшном суде. Исторический процесс представлялся нескончаемой цепью грехопадений: это великий Вавилон и блудница на звере, путь к гибели «века сего». Движение в истории – вовсе не прогресс, не восхождение к сияющему царству гармонии, но блуждание во мраке, кружение в тупике. Ни к какому раю, ни к какому совершенству история привести неспособна. Ее «дурная бесконечность» лишь в конце времен будет прервана вмешательством высшей воли.

Для подобного «апокалиптического» мышления всякая попытка «земного устроения» ведет лишь к умножению бессмыслицы и зла, воспринимается как нелепая и «еретическая».

В отклике на «Пушкинскую речь» Достоевского Леонтьев обвиняет писателя в переоценке истории, в проповеди «мировой гармонии», противной, по его мнению, духу подлинного христианства, которое «пессимистично» в своем отношении к миру и его судьбе, «не верит ни в автономическую мораль лица, ни в разум собирательного человечества, долженствующий рано или поздно создать рай на земле»[8]. От несбыточных чаяний «торжества любви и всеобщей правды на земле» человеческий разум должен

> обратиться к тому суровому и печальному пессимизму, к тому мужественному примирению с неисправимостью земной жизни, которое говорит: Терпите! *Всем – лучше никогда не будет.* Одним будет лучше, другим станет хуже. Такое состояние, такие колебания горести и боли – вот единственно возможная на земле *гармония*! <...> одно только *несомненно* – это то, что *все здешнее должно погибнуть*. И потому на что эта лихорадочная забота о земном благе грядущих поколений? На, что эти младенчески-болезненные мечты и восторги?[9]

Как известно, Достоевский довольно резко высказался против леонтьевской историософской концепции. Исторический пессимизм, по его убеждению, вовсе не служит духовному возрастанию личности, напротив, питает в ней чувства антихристианские: отчаяние в спасении, эгоизм и демонизм, доходящие до отрицания всякого нравственного закона, до «всё позволено»:

> Леонтьеву (не стоит добра желать миру, ибо сказано, что он погибнет). В этой идее есть нечто безрассудное и нечестивое. Сверх того, чрезвычайно удобная идея для домашнего обихода: уж коль все обречены, так чего же стараться, чего любить, добро делать? Живи в свое пузо (27, 51).

Эта фраза, передающая суть полемики Достоевского с идеей краха и неудачи истории, содержится в записной тетради 1880–1881 гг. Среди других записей, относящихся к статье Леонтьева «О всемирной любви», привлекает внимание следующая: «Г-н Леонтьев продолжает извергать на меня свои зависти. Но что же я ему могу отвечать? Ничего я такому не

могу отвечать, кроме того, что ответил в прошлом № “Дневника”» (27, 52). Достоевский здесь отсылает к тому самому единственному номеру «Дневника писателя» за 1880 г., где вместе с «Пушкинской речью», на которую и ополчился Леонтьев, был помещен его развернутый ответ А.Д. Градовскому. Здесь в противовес неоязыческому устроению секулярной цивилизации, закрывшей для себя небо, утратившей высшее измерение бытия, цивилизации фабрик и банков, спекуляции и наживы, обособления и вражды между людьми, он выдвигал образ христианского социума, основанного на началах Христовой любви и правды. Идеал «всемирного», «всечеловечески братского единения» (26, 171), которого чает истинно христианское сердце, дает благое, Божеское направление истории человечества. Теперешняя история, подчинившая себя идеалам «князя века сего» (символическим образом этой истории выступает у Достоевского Западная Европа), увлекает мир к катастрофе. В истории, которая творится людьми, руководящимися уже не идолом капитала, а «святою жаждою всечеловеческого дела, всебратского служения и подвига» (26, 173), открывается путь к преображению этого мира.

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

Современники писателя И.С. Аксаков и Вл. Соловьев находили опору подобному видению в Христовых притчах, где

«Царствие небесное сравнивается с ростом дерева, созреванием жатвы, вскисанием теста»[10]: Земная жизнь и история – уже не пробел в нравственном миропорядке, но необходимое звено в цепи, протянутой от начала мира к его финальному преображению, здесь «в процессе брожения, перерождения, преобразования на дрожжах, брошенных в мир Христом»[11], вызревает иной, совершенный, божеский порядок бытия. Новый Иерусалим не сходит с неба, как «deus ex machina», – он должен медленно прорасти сквозь историю, которая становится богочеловеческой «работой спасения», созидая условия для его воцарения в бытии.

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

Здесь, в этих первых набросках к теме, акцент сделан прежде всего на индивидуальном подвиге души: необходимо «исполнять» в своей жизни «закон стремления к идеалу», «приносить *любовью* в жертву свое *я* людям или другому существу», дарить себя «целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно» (20, 172). Но история – это не только панорама личных судеб, в ней ткутся нити коллективного дела и творчества. И в подготовительных материалах к «Бесам», в «Братьях Карамазовых», в «Дневнике писателя» образ личной аскезы, благодати, стяжаемой трудом восхождения по духовной лествице внутреннего делания, дополняется идеей спасения общего, соборного, обретаемого в благом деле, которое предлежит уже не отдельным личностям, но народам и государствам. Звучит чеканная формула истинной веры: «Каяться, себя созидать, царство Христово созидать» (11, 177), которая задает творческую, благую перспективу истории.

Формула *деятельного православия*, созидающего «Царство Христово», прямо противостоит и леонтьевскому историческому пессимизму, полагающему историю лишь «жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу», напрочь отрицая возможность ее очищения и, тем более, преображения. Достоевский доказывает, что христианство не только не противоположно миру, но напротив, является движущей силой истории, и крах истории может стать страшной реальностью лишь в том случае, если человечество окончательно отречется этой зиждительной силы, выстраивая свою жизнь «без Бога и без Христа». И здесь он прямо перекликается с другим своим современником Н.Ф. Федоровым, автором «Философии общего дела», выдвинувшим идеал «активного христианства», соработничества человека Богу в деле «восстановления мира в то благолепие нетления, каким он был до падения»[12].

Возникшая в лоне литературной и философской мысли XIX в. концепция истории как богочеловеческой «работы спасения» нашла свое развитие и завершение в трудах ведущих представителей религиозно-философского подъема начала XX в. Как бы на новом витке продолжили они спор Достоевского с К.Н. Леонтьевым и – шире – с той традицией историософского пессимизма, которая была сильна внутри самой христианской мысли. Они упрекали историческую церковь за отсутствие в ней «религиозно-социального идеала», за то, что она обещает рай лишь за гробом, «оставляя земную сторону жизни, весь круг общественных отношений пустым, без воплощения истины»[13]. И выстраивали «новое религиозное сознание» как сознание христиан, сознавших свою ответственность за судьбы истории, усиливающихся повернуть ее с путей неправды на Божьи пути.

Защищая идеал творческого, миропреображающего христианства, Н.А. Бердяев так высказывался против ферапонтовского аскетизма, презирающего не только соблазны

мира, но и этот мир как таковой, непримиримого не только к несовершенству бытия, но и к самому бытию:

> Аскетизм есть особая религиозная метафизика, враждебная жизни, влюбленная в смерть, путь отрицательный избравшая, от пути положительного отвернувшаяся. <…> Аскетическое сознание пытается смерть победить смертью же, трагизм жизни – усилением трагизма, преобразить землю окончательным ее отрицанием, освободить плоть окончательным ее умерщвлением[14].

Между тем перед человеком, жаждущим веры деятельной и животворящей, встает неотменимый и неотложный вопрос: «как *жить религиозно*, а не только религиозно умирать, как сливаться религиозно с землей, а не отрывать от нее небо»[15]. Ибо Христос – не учитель смерти, а Воплощенная жизнь, «торжество жизни над смертью», «и мы должны победить смерть жизнью, воплощаться и воплощать Смысл, Логос в себе и во вселенной, должны завоевывать себе и всей вселенной воскресенье»[16].

С.Н. Булгаков не менее резко, чем Н.А. Бердяев выступал против «средневеково-монашеского христианства, которое отрицает всякие земные задачи и учит смотреть поверх земли, богоотверженной и греховной»[17]. Такое христианство гордынно попирает историю, не признает за ней никакой сколько-нибудь значимой ценности, оно подчеркнуто обращено к запредельному, отрезая миру всякую надежду на возможность реабилитировать себя в служении сверхприродному, Божественному идеалу. Резкое отрицание истории оборачивается, по мысли Булгакова, отрицанием человечества: оно уже не мыслится как целокупный, единый род, в котором все пронизано сердечной связью родства, а распадается на мириады самостийных, друг от друга независимых личностей, каждая из которых озабочена собственным самоспасением и меньше всего думает об участи своих ближних соседей. Но «отрицая целокупное человечество, неизбежно приходится отрицать и самое богочеловечество»[18], т. е. то высшее, должное состояние рода людского, к которому и призван он восходить через историю; отрицание же богочеловечества равно отрицанию Христа и христианства[19], отрицанию подвига Богочеловека, суть которого Василий

Великий передал в одной, поистине богодухновенной фразе: «Бог вочеловечился, чтобы мы обожились».

В противоположность адептам идеи краха истории, для которых между христианством и миром – непреодолимая, бездонная пропасть, сторонники идеи истории как «работы спасения» требовали преодоления дуализма сакрального и светского, Церкви и культуры, внесения христианства во все сферы дела и творчества человека. Жест старца Зосимы, направляющего Алешу Карамазова из монастыря в мир, наполнялся для них поистине символическим смыслом.

> Введение *всей* жизни человечества в сферу жизни церковной, которое обещано нам под новым небом и на новой земле, устроение ее сообразно высшему идеалу, открывшемуся нам во Христе, таков идеал, а вместе и норма, данные нам в христианстве и раскрывающиеся в историческом развитии как высший синтез истории, ее предел[20].

Провозглашая этот тезис, Булгаков прямо опирался на Достоевского, религиозное значение которого, по мысли философа, как раз заключалось в том, что он был пророком всецелого охристовления жизни, подлинной Вселенской Церкви, расширяющейся на весь мир.

Как разнонаправлены были в двух противоборствующих историософских концепциях типы должного отношения к миру, так же противоположны были и эталоны, образцы развития социума, которые в них выдвигались. Коль скоро земная жизнь и история стоят под знаком падения и катастрофы, коль скоро всё в них относительно, ибо обречено огню, то и предлагаемые «рецепты» исторического развития всецело замыкаются рамками сущего, приноравливаются к естественному течению жизни. Такова леонтьевская концепция трехмоментного развития цивилизаций и культур (период первоначальной простоты, цветущей сложности, вторичного упрощения, смешения, распада), уподобляющая их жизнь жизни растения: родиться, взрасти, плодоносить и умереть, распавшись на случайные, разрозненные, не имеющие более смысла элементы. Что касается сторонников идеи истории как «работы спасения», то они полагали образцы развития не в

сфере несовершенного сущего, природного порядка вещей, но в области сверхприродной, выдвигая проективным образцом совершенных межчеловеческих отношений идеал соборности, преодолевающий и односторонность индивидуализма, что попирает целое ради единичного «я», и однобокость родовой установки, изъяны коллективизма, где это «я», напротив, приносится в жертву целому. В соборном целом личность не обособляется, но и не сливается с ним до неразличимости, она пребывает в родственном, питаемом любовью единстве со всеми, в труде братского всеслужения и в этом всеслужении наиболее полно раскрывает себя.

В своей полноте и завершенности этот высший, идеальный тип взаимодействия явлен в Божественном Триединстве – «единстве без слияния, различии без розни»[21], по точному определению Н.Ф. Федорова. И не случайно мыслитель противопоставлял «нынешнему юридико-экономическому» укладу жизни, основанному на неродственности и розни, на «взаимном стеснении и вытеснении», идею общества «по типу Троицы», видя в Божественном Триединстве прообраз будущего человеческого многоединства.

В творчестве Достоевского тема соборности, предваряющая ее постановку в религиозно-философской мысли XX в., впервые появляется в записи у гроба первой жены от 16 апреля 1864 г., а также в набросках статьи «Социализм и христианство», где писатель выстраивает трехчленную схему исторического пути человечества: от стадии первобытного, нерасчлененного, родового единства через этап «цивилизации», на котором «человек как личность» становится «во враждебное, отрицательное отношение к авторитетному закону масс и *всех*» (20, 192), к конечной, завершительной эпохе, когда человек, уже добровольно и сознательно отрекаясь от своеволия, отдавая себя другим, служа им радостно и любовно, достигает высшего единства со всеми. Здесь же рождается и чеканная формула соборности: «Бог есть идея человечества собирательного, массы, *всех*» (20, 191). Далее тема соборного устроения человечества развивается и углубляется в подготовительных материалах к «Бесам», где «на фантастических страницах», в разговорах Князя с Шатовым возникает образ социума преображенного, стоящего на началах правды Христовой:

> Вообразите, что все Христы, – ну возможны ли были бы теперешние шатания, недоумения, пауперизм? <…> Если б люди не имели ни малейшего понятия о государстве и ни о каких науках, но были бы все как Христы, возможно ли, чтоб не было рая на земле тотчас же? (11, 192–193).

Неоднократно будет вставать эта тема и в «Дневнике писателя», прежде всего в главах, затрагивающих Восточный вопрос: Достоевский рисует здесь образ соборного единства народов, созидаемого их братским, духовным общением, взаимонаучением, взаимовосполнением. Будущее человечество является визионерской мысли писателя в образе «великого и великолепного древа», «осеняющего собою счастливую землю» (25, 100; см. также 23; 47, 49, 50). Наконец, тема соборности напрямую связана с размышлениями Достоевского о церкви, которая, по убеждению писателя, и призвана быть зримым воплощением человеческого многоединства, совершенного, благого, братски-любовного.

О соборности как идеале межчеловеческого устроения в начале XX в. пишут и Н.А. Бердяев, и С.Н. Булгаков, и П.А. Флоренский. С высоты этого идеала рассматривают они прежние схемы общественного устройства, противопоставляя высший соборный тип связи личностей и ницшеанскому индивидуализму, и марксистскому коллективизму, на нем воздвигают собственные социальные построения, нередко прямо апеллируя при этом к имени Достоевского. Так, Н.А. Бердяев в работе «Новое религиозное сознание и общественность», парафразируя позицию старца Зосимы и отца Паисия в споре о церкви и церковном суде, связывает создание подлинно христианского социума с «перерождением государства в церковь, переходом от общественного насилия и принуждения к общественной свободе и любви»[22]. Подобно героям «Братьев Карамазовых» он ставит церковное начало выше начала гражданского и подчеркивает, что «высшим и последним судилищем гражданского права, источником объективной его правды, отличной от всякого субъективного произвола», может быть только «право церковное, право богочеловеческой соборности»[23]. В свою очередь С.Н. Булгаков в очерке о Достоевском, написанном в качестве предисловия к шестому полному собра-

нию его сочинений, объявляет писателя родоначальником идеи христианской общественности и цитирует знаменитую формулу писателя о «русском социализме» как «всесветном единении во имя Христово»[24]. Именно эту формулу философ кладет в основу своей концепции «христианского социализма», которую активно развивает в 1900-е годы. «Социализм Богочеловечества», основанный на соборном принципе, он противопоставляет Марксову атеистическому социализму, «социализму человекобожества»[25]. Если первый служит идее Небесного Иерусалима, ставит своей задачей «исполнение заветов Христа» на земле, то второй «служит средством навсегда отгородиться от Бога, устроить жизнь так, чтобы совсем не было и потребности в религии»[26].

«Рядом с языческой общественностью и односторонней правдой его должна, – подчеркивает Булгаков, – засиять всесторонняя правда вселенского, всечеловеческого христианства», правда «христианской общественности»[27]. Внести свет в те области исторического деяния человека, что искони оставались за пределами церковной ограды, прежде всего в сферу политики – вот какой задачей захвачен философ, духовно наследующий Достоевскому, который последовательно ставил вопрос о христианизации не только внутригосударственных, но и межгосударственных отношений и связей, выдвигая в противовес «бентамовскому принципу утилитарности», политике «железа и крови» в отношениях государства к государству идею *христианской политики*, настаивая на том, чтобы разрыв между *абсолютным* нравственным требованием к личности и *относительным* – к государственному и общественному целому, характерный для сторонников идеи краха и неудачи истории, был преодолен. «Надо, чтобы и в политических организмах была признаваема та же правда, та самая Христова правда, что и для каждого верующего» (25, 49).

Идею христианской политики Булгаков напрямую связывал с концепцией христианской общественности («выполнение заповеди Христовой, осуществление требований любви» – вот что становится задачей подлинно христианского социума). Более того, утверждал эту идею неотъемлемой составляющей концепции истории как «работы спасения», частью мировоззрения тех, кто «в земной жизни человечества, в историческом процессе» видит «процесс богочеловеческий, устроение тела Христова»[28]. Напротив, объявление сферы политики сферой этически грязной, в которой допустимы «всякие средства», называл характерной чертой «индивидуалистического», «средневеково-монашеского христианства», учащего «смотреть поверх земли, богоотверженной и греховной», отрицающего «всякие общественные задачи и деятельность, направленную для их разрешения»[29].

Уже из всего вышесказанного ясно, что Достоевский, а вслед за ним русские религиозные мыслители начала XX в., приходили к особому истолкованию христианской «благой вести». Особой была и их трактовка Апокалипсиса, закладывавшая в противовес концепции «эсхатологического пессимизма и катастрофизма» основы «активно-творческой эсхатологии», «эсхатологии спасения», как выражался Н. Бердяев в работе «Смысл истории».

Если К. Леонтьев выстраивал свое видение истории и ее судного, катастрофического финала на тех образах Откровения, которые указывают на все большее «оскудение любви и веры», на усиление зла в мире к концу времен, на торжество духа антихристова, то Достоевский не ограничивался образами падения человечества – хотя у него есть и образ «Великого Вавилона», и образ «блудницы на звере» (они становятся у него символами современного – падшего, безбожного мира, цивилизации, отрекшейся от Христова дела, обоготворившей Ваала). Он выводил и другой ряд образов – созидательных, жизнетворческих – прежде всего образ «миллениума», «тысячелетнего царства Христова». Писатель следовал экзегетической традиции раннехристианских апологетов: Папия Иерапольского, Иустина Мученика, Иринея Лионского, у которых «тысячелетнее царство» являло собой благую, совершенную эпоху внутри истории, представало своего рода этапом на пути обожения (в миллениуме преображаются только земля и человек, в Иерусалиме Небесном – всё мироздание), мостом между сущим и должным. Подобную трактовку вслед за Достоевским позднее восприняли и мыслители русского религиозно-философского возрождения. Идея миллениума стала для них важнейшей составляющей христианской историософии и эсхатологии, они прямо связывали ее с теми вопросами христианской

веры, которые, с их точки зрения, еще ждут своего соборного разрешения: это «вопросы антропологии, о соотношении сил человека и благодати в деле спасения, вопрос космический, о воссоздании всей твари чрез спасение человека»[30].

На Петербургских религиозно-философских собраниях 1901–1902 годов в одном из выступлений философа и богослова В.А. Тернавцева была дана короткая, но содержательно-точная формула христианского хилиазма:

> <…> по слову Спасителя, земля есть место странствий и приготовлений, но не только к небу, а в такой же мере к новой праведной земле. Земля имеет свои религиозные задачи, свои священные ожидания: «на земли мира и в человецех благоволения»[31].

Тема хилиазма вставала на заседаниях религиозно-философских обществ – Московского и Петербургского, проникала на страницы печати. «Весь современный религиозный кризис, – писал Н.А. Бердяев в работе «Новое религиозное сознание и общественность», – обращен к хилиастическим верованиям, хочет вместить и истолковать хилиастические надежды»[32]. Двадцатая глава Откровения – пророчество о новой органической эпохе в истории земли и человека. «*Исторический процесс завершится* появлением теократии, тысячелетнего царства Христова на земле» и «в этом *будет* его добрый, праведный, осмысленный результат»[33].

Бердяев восходит к теме миллениума, полемически отталкиваясь от утопий земного рая, будь то «муравейник» великого инквизитора, или «лже-религиозная социалистическая соборность». Позднее в книге «Об общественном идеале» П. И. Новгородцев объявит утопической вообще всяческую мечту о возможности благого устроения людей на земле, неважно, будет ли это социалистический рай пролетариата или «царство праведников» 20 главы Откровения. Что же касается Бердяева, то он четко различает секулярные мечты о земном рае, в мире, каков он есть, и христианскую идею преображающейся земли. Философ подчеркивает:

> Теократия в пределе своем есть отмена порядка природы, отмена всякого человеческого закона и человеческой власти, в ней люди становятся как боги (цель недостигнутая и недостижимая в природно-человеческом процессе, указанном искусителем)[34].

Преображенный человек, по мысли Бердяева, призван установить и новые отношения с природой – те, которых чает старец Зосима, учащий своих чад любви ко всякому созданию Божию, влагающий в них сознание вселенской ответственности человека за бытие. «Именно от теократии мы ждем благословения труда, истинного преображения природы в освященном труде, *святой материи* жизни. <…>»[35]. И как Достоевский, встретившийся в 1878 г. с идеями Федорова о деятельном соучастии человечества в осуществлении главного христианского чаяния «воскресения мертвых», относил это соучастие к эпохе миллениума, так и Бердяев, приводя пророчество о «воскресении первом», писал: «Новая теократия призвана соборно подготовлять воскресение мира и всего живущего»[36].

Среди русских религиозных философов XX в. особенно напряженно размышлял над хилиастической темой С.Н. Булгаков. Уже в работе «Апокалиптика и социализм» (1910) он говорил о возможности истолкования идеи Царства Божия на земле в духе церковного учения, причисляя к таковым толкователям вместе с Федоровым и ранним Соловьевым еще и Достоевского. Чаяние «Царства Божия на земле» оправдывает историю, человечество получает шанс движения *навстречу* Христу, а не от Христа, как в пессимистически-эсхатологическом сценарии того же Леонтьева. Даже в обструганном, секулярном социалистическом хилиазме, реанимирующем «старый иудейский хилиазм, прежнюю веру в земной рай»[37], проблескивают черты высшей правды, какого-то важного и еще не до конца понятого людьми откровения. Критикуя позднего Соловьева, который в письме в редакцию «Вестника Европы» «По поводу последних событий» решительно отвергал всякую возможность поступательного совершенствования человечества, заявив, что «всемирная история внутренне кончилась», Булгаков задается вопросом:

> Не содержится ли в этой посюсторонней, земной социалистической эсхатологии и каких-либо новых религиозных возможностей, которых уже не видел тогда Соловьев,

> раньше столь близкий и доступный эсхатологическим идеям московского философа Н.Ф. Федорова? Последнее слово здесь еще не сказано...[38]

И хотя окончательного ответа мыслитель дать не решается, указывая на антиномичность христианской философии истории, на то, что борьба «в христианском сознании» «двух концепций, двух восприятий истории: оптимистически-хилиастической и пессимистически-эсхатологической» отнюдь не предрешена, в работах 1920–1930-х годов он будет последовательно защищать подлинный хилиазм, имеющий свой исток в христианстве, сопряженный с идеей обожения земли и человека.

В религиозно-философской системе Булгакова идея миллениума оказывалась связанной невидимыми, но прочными нитями с идеей софийности твари, сформулированной еще в начале 1910-х годов в книге «Философия хозяйства» и постулирующей принципиальную неразрывность Бога и мира, бытия и благобытия. Совокупный идеальный образ мира и человека вечно содержится в Боге, пребывает в Нем в красоте, славе и нетлении, но одновременно и излучается в тварное бытие, стремясь к полноте воплощения. С начала времен София, мировая душа, как бы «реет» над мирозданием, проницая его божественным светом, живой нитью связывая с Творцом все сотворенное. И даже после грехопадения мир оказывается «удален от Софии не по сущности, но по *состоянию*»[39]. Та красота и гармония, которую созерцаем мы в явлениях окружающей жизни: «в прелести ребенка и в дивном очаровании зыблющегося цветка, в красоте звездного неба и пламенеющего солнечного восхода»[40], – образуется именно этими «лучами софийности в природе», несет в себе откровение божественной основы бытия, обетование грядущего обожения всей твари. А если земля не оставлена Богом, если несет она в себе образ и подобие Небесного Иерусалима, то и задача ее в истории в том, чтобы просветлять в себе этот образ, приближая тем самым славу и красоту грядущего Царствия.

Этот образ софийности мира сумел увидеть Булгаков у Достоевского, которого, как мы уже говорили, он причислял к христианским хилиастам. И действительно, в творчестве писателя мы не раз встретим символические, «райские» картины природы, исполненные радостного любования красотой Божьего мира, в которой явлен человеку, по словам старца Зосимы, знак «живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим» (14, 290), прообраз будущей нетленной красоты Царствия Божия, гармонии уже совершенной и всецелой. Из живого ощущения софийности бытия вытекает, по мысли Булгакова, и проповедь старца Зосимы о любви к Божьему творению:

> Любите всё создание Божие, и целое, и каждую песчинку. Каждый листик, каждый луч Божий любите. Любите животных, любите растения, любите всякую вещь. Будешь любить всякую вещь, и тайну Божию постигнешь в вещах (14, 289).

Приведя эти слова Зосимы в предисловии к «Философии хозяйства», Булгаков замечал, что они лучшим образом выражают «пафос и устремление» его книги, задача которой – раскрыть «*онтологическую* и *космологическую* сторону христианства»[41], утвердить идею ответственности человека за бытие, оправдать хозяйство, указав его место в домостроительстве спасения.

Во второй половине XX в. Даниил Андреев, один из немногих оставшихся в живых продолжателей традиции религиозно-философского возрождения, выстраивая «метаисторию русской культуры», писал об особой роли литературы в России. В послепетровскую эпоху, эпоху утраты исконных устоев веры и жизни, когда стремительно шло обмеление духовных рек, а «церковь утрачивала значение духовной водительницы общества», литература взяла на себя долг нравственного учительства, долг *вестничества*, давая «людям почувствовать сквозь образы искусства в широком смысле этого слова высшую правду и свет, льющиеся из миров иных»[42]. Достоевский исполнял этот долг вестничества всю свою жизнь. И тем, что русская религиозно-философская мысль стала именно такой, какой мы ее знаем, – обращенной к предельным вопросам существования, неравнодушной к судьбе мира и человека, стремящейся выправить историю, всеотзывчивой и христоцентричной, Россия обязана прежде всего ему.

Примечания

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

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

[3] *Булгаков С.Н.* Соч.: В 2 т. Т. 2: Избранные статьи. М., 1993. С. 69.

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

[5] *Эрн В.Ф.* Социализм и проблема свободы // Эрн В.Ф. Борьба за *Л*огос. М., 1991. С. 192.

[6] Там же. С. 176.

[7] Ее обоснование – в «Византизме и славянстве» (1875) К. Н. *Л*еонтьева, в его отклике на «Пушкинскую речь» Достоевского, в работе Страхова «Письма о нигилизме» и статьях о А. И. Герцене.

[8] *Леонтьев К.Н.* Наши новые христиане. Ф. М. *Д*остоевский и гр. *Л*ев Толстой. М., 1882. С. 22.

[9] Там же. С. 22–23.

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

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

[12] *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Т. I. М., 1995. С. 401.

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

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

[15] Там же. С. XLV.

[16] Там же. С. XXX.

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

[18] Там же. С. 31.

[19] Там же.

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

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

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

[23] Там же. С. 96.

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

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

[26] Там же.

[27] Там же. С. 47.

[28] Там же. С. 40.

[29] Там же.

[30] *Поснов М.Э.* К вопросу об источниках христианского вероучения // Христианское чтение. 1906. № 12. С. 799.

[31] Записки петербургских Религиозно-философских собраний (1902–1903). С. 429.

[32] *Бердяев Н.А.* Новое религиозное сознание и общественность. СПб., 1907. С. 224.

[33] Там же. С. 77.

[34] Там же. С. 220.

[35] Там же. С. 222.

[36] Там же. С. 224.

[37] *Булгаков С.Н.* Апокалиптика и социализм // Булгаков С.Н. Соч. Т. 2. С. 423.

[38] Там же. С. 427.

[39] *Булгаков С.Н.* Философия хозяйства // Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. Т. 1: Филоофия хозяйства. Трагедия философии. М., 1993. С. 163.

[40] Там же. С. 168.

[41] Там же. С. 52, 51.

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

Е.В. ИВАНОВА

(Россия, Москва, ИМЛИ РАН)

К. Леонтьев как пророк религиозных исканий Серебряного века

В наследии Константина Леонтьева, пожалуй, нет более отверженной книги, чем книга «Наши новые христиане», в которой он соединил свои ранее опубликованные статьи: одну, впервые опубликованную в газете «Варшавский дневник» по поводу «Пушкинской речи» Достоевского, другую – о рассказе Л. Толстого «Чем люди живы?»[1]. В чем только не обвиняли Леонтьева за эти статьи! Достоевский в письме Победоносцеву, переславшему ему газетный вариант статьи, назвал его «еретиком» (30–1, 210), и даже заподозрил в зависти: «тут, кроме несогласия в идеях, было сверх-то нечто ко мне завистливое» и «г-н Леонтьев продолжает извергать на меня <…> свои зависти» (27, 51–52).

Перечислим возражения на книгу Леонтьева наиболее прославленных современников. Дважды против книги Леонтьева выступил Н.С. Лесков в статьях «Граф Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский как ересиархи (Религия страха и религия любви)»[2] и «Золотой век. Утопия общего переустройства (По поводу книги Леонтьева «Наши новые христиане»)[3]. Лесков писал, что книга Леонтьева «пропитана ядом», но она встретила «кое-где весьма дружественную поддержку»[4]. Тут имелся в виду, конечно, уже упоминавшийся в этой связи К.П. Победоносцев.

Возражения на статью Леонтьева опубликовал и Вл. Соловьев: первоначально – в аксаковской газете «Русь»[5], позднее – как приложение в книге «Три речи в память Достоевского»[6]. Возражения Соловьева не были столь однозначными, Леонтьева он ценил. Кроме того, первая публикация возражений Соловьева в «Руси» сопровождались примечанием редактора И.С. Аксакова:

> Эту заметку не следует признавать критическим отзывом о всей брошюре г. Леонтьева. В.С. Соловьев коснулся здесь лишь одной стороны брошюры. Будучи неправ относительно названных выше писателей, г. Леонтьев совершенно верно обличает современное стремление подменить христианское вероучение гуманизмом и восстает против такой подтасовки[7].

Наибольшим нападкам в книге Леонтьева подвергалось то, что можно назвать его ортодоксальностью, заключенной в следующей формулировке: Толстой и Достоевский

> сходятся в одном – они за последнее время стали проповедниками того одностороннего христианства, которое можно позволить себе назвать христианством «сентиментальным» или «розовым». Этот оттенок христианства очень многим знаком; это своего рода «ересь», неформулированная, не совокупившаяся в организованную еретическую церковь, весьма распространена у нас теперь в образованном классе. Об одном *умалчивать*; другое *игнорировать*; третье *отвергать* совершенно; иного *стыдиться, и признавать святым и божественным* только то, что наиболее приближается к чуждым православию понятиям европейского *утилитарного прогресса* – вот черты того христианства, которому служат теперь многие русские люди и которого, к сожалению, провозвестниками явились на склоне лет своих наши литературные авторитеты[8].

Это розовое христианство нашло себе защитника в лице будущего архиепископа, тогда – архимандрита Троицко-Сергиевской лавры Антония (Храповицкого). Его возражения касалось чисто богословской стороны спора[9]: архимандрит Антоний спорил

> с теми писателями, которые не только отделяют понятие общественного блага от угождения Богу или спасения души, – но и самое спасение понимают как число условную, внешнюю деятельность, побуждаемую и сопровождаемую себялюбивым страхом загробной участи; у этих религиозность эгоистическая и утилитарная. <…> Истинное православное христианство осуждает всякий эгоизм. Первое и необходимое условие следования за Христом: «отвергнись самого себя» (Мф. 16.24)[10].

И даже позднее, в статье о Леонтьеве, опубликованном в сборнике его памяти 1910 г., архиепископ Антоний сочув-

ственно вспоминая его и всячески превознося его книгу «Отец Климент Зедергольм» (1879), так и не мог забыть Леонтьеву «его резкие выступления против горячо любимого мною писателя Ф.М. Достоевского» и «парадоксы последних лет о происхождении религиозного чувства и об эгоистическом характере христианства»[11].

В конце 90-х годов XIX в. произошло новое открытие Достоевского. При всем разнообразии индивидуальных точек зрения и концепций его творчества, обязанных своим рождением Серебряному веку, мы можем говорить о некотором консолидированном восприятии творчества писателя, которое возникло именно тогда и существенно отличалось от того, как воспринимали писателя при жизни. Для его современников он был «жестокий талант» (заглавие статьи Н.К. Михайловского), не имевший правильного взгляда на социальные вопросы. В Серебряном веке он был воспринят как мыслитель, заново открывший религиозные корни человеческой морали во всех ее аспектах и вытекающую отсюда незыблемость ее основ, обнаживший те провалы и бездны, которые ожидают человека и человечество, пытающихся пересмотреть эти основы.

Уже в лекции «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (прочитана в 1892 г., отдельное издание – СПб., 1893), с которой по существу начинается история русского символизма, а, следовательно, и Серебряного века, Д. Мережковский назвал Достоевского «величайшим поэтом евангельской любви»[12].

Имя Достоевского возникает уже на первых заседаниях Религиозно-философских собраний, с которых начинался религиозный ренессанс Серебряного века. Первым, кто сформулировал роль Толстого и Достоевского в пробуждении интереса к религии был И.Ф. Романов (печатался под псевдонимом «Рцы»):

> На наших глазах проявлялась и проявляется поразительная *действенность* проповеди льва Толстого и Достоевского. Не входя ни в какую оценку ее по существу и только напомнив, что, по слову Апостола, и ересям подобает быть, я не могу не констатировать тот непререкаемый факт, что слову названных писателей провиденциально дано было выполнить роль закваски, которую женщина, взяв, положила в три меры муки, доколе не вскисло все (Мф. 13. 33). Произошло это оттого, что «Дух, идеже хощет, дышит», что сила Божия в немощах совершается, и благодать Христа решительно не вмещается в узенькие рамочки, отмежеванный ей учеными богословами[13].

Слова И.Ф. Романова насчет «узеньких рамочек» оказались пророческими в другом смысле: пробудившееся религиозное сознание очень скоро уже не вмещалось ни в какие рамки, и прежде всего – церковные, но главное, все свои искания его представители освещали именем Достоевского.

Еще раз имя прозвучало на втором заседании в докладе Д.В. Философова, где он был назван наряду с Ницше одним из тех, кто показал тщету веры в «прогресс, цивилизация и категорический императив»[14]. Здесь имя Достоевского начинало приобретать знаковый характер:

> Церковь требует *отречения* от любви к жизни и людям, от любви к искусству, к знанию, к нашим вечным учителям – Пушкину, Достоевскому, Гоголю, – от всей культуры, а мы не хотим отрекаться от того, что хотим – *освятить*[15].

Если смотреть на историю Религиозно-философских собраний с точки зрения намерений, которые декларировали его основатели, то их задачей был поиск диалог между представителями Церкви и интеллигенции. Однако уже в этом по существу программном докладе Философова, произнесенном от лица интеллигенции, выдвигалась идея «*настоящей* церкви», «которую признает настоящей настоящее культурное общество», и даже выдвигались в общих чертах те требования, которые предъявляются к ней:

> Если бы Церковь захотела сознать, принять и освятить все, что может и должно быть свято, если бы <…> не отвернулась бы от мира, а пронизала его насквозь своим светом, – она спасла бы и себя, и нас, и даже не было бы уже ни ее, ни нас, а лишь одна *Истинная Церковь* – Тело Христово[16].

О том, что создание этой *Истинной Церкви* З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковский и Д.В. Философов начали одновременно

на интимных собраниях своего кружка, куда привлекали некоторых посетителей Собраний, которые казались им подходящими для подобных встреч, и среди них – Н. Бердяева[17], стало известно гораздо позже. Символом веры этой так называемой «истинной церкви» и стало «новое религиозное сознание», которое провозгласил Д. Мережковский; оно начинало складываться в атмосфере Религиозно-философских собраний и в значительной степени с опорой на авторитет Достоевского. Подводя в 1921 г. итог религиозных исканий протекавших «под знаком Достоевского», Н. Бердяев выделил две восходящих к нему темы, особенно близких кругу мыслителей, к которому принадлежал он сам: для них он был прежде всего «пророком нового христианства» и «истинно православным и глашатаем русской мессианской идеи»[18]. Между этими датами – началом 1890-х годов, когда была прочитана лекция Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» и началом 1920-х, когда после высылки на философском пароходе русская религиозно-философская мысль развивалась уже за пределами России, – Достоевский был и оставался самым почитаемым и авторитетным из русских писателей.

Напротив, авторитет Леонтьева, за редкими исключениями, для Серебряного века был скорее отрицательным, тут достаточно просто перечислить заглавия наиболее ярких статей о нем: С.Н. Трубецкой «Разочарованный славянофил», Н.А. Бердяев «К. Леонтьев – философ реакционной романтики», Д.С. Мережковский «Страшное дитя». В этой последней статье автор отказывал Леонтьеву даже в вере в Бога:

> Всю жизнь шел ко Христу, исповедовал Его, говорил Ему: Господи! Господи! – был тайным монахом, другом Амвросия Оптинского, изломал, искалечил, изнасиловал душу свою, проклял мир во имя Христа, – и все-таки не пришел к Нему, даже ризы Его не коснулся, лица Его не увидел[19].

Эстафету превознесения Достоевского над Леонтьевым во многом унаследовала и русская эмиграция, по-прежнему признававшая своим духовным отцом исключительно Достоевского. П. Струве писал:

> Католическая, православная, протестантская религиозность суть разные типы христианской религиозности вообще, и религиозность Достоевского была именно православной и притом русско-православной. В ней не было организационной суровости ни римско-католической, ни даже византийской. Недаром византийцу Константину Леонтьеву эта религиозность представлялась каким-то «розовым христианством», чуть ли не гуманизмом, прикрывающимся христианством. Это было не так: в старце Зосиме, а потому и в Достоевском больше религиозной русскости, чем в Константине Леонтьеве, который умер иноком Оптиной Пустыни. Бывший фурьерист и поклонник Жорж Занд, Достоевский стал настоящим столпом православной веры и выразил в своих произведениях дух православия с исключительной, единственной силой. Если в каком-нибудь историческом явлении выразилось положительное мировое значение русской национальной и вероисповедательной стихии, то именно и прежде всего в грандиозном явлении Достоевского. Будучи по духу православным и русским, Достоевский в то же время и именно поэтому получил мировое значение и признание[20].

Причина неприятия Леонтьева в Серебряном веке понятна: он был первый, кто увидел в творчестве Достоевского возможность того специфического восприятия христианства, которому и на самом деле суждено было утвердиться в Серебряном веке, – возможность религиозного соблазна. Леонтьев нигде не отрицал значения Достоевского. Но в его понимании религии Леонтьев первый разглядел недостаточное значение, которое придается церковности, о чем и шла речь в книге «Наши новые христиане». По отношению к религии Толстого он еще в большей степени оказался пророком, но и в религиозности героев Достоевского он усмотрел возможность религиозных уклонений разного рода. Подчеркиваем не в религиозности самого Достоевского, который был человек не просто верующий, но и вполне воцерковленный, а в религиозности его героев. Но Серебряный век избрал в качестве нормы именно героев Достоевского, и потому столь пророческими оказались слова Леонтьева:

> Было нашей нации поручено одно великое сокровище – строгое и неуклонное церковное православие; но наши лучшие умы не хотят просто «смиряться» перед ним, перед его «*исключительностью*» и перед тою *кажущейся сухостью*, которою всегда веет на романтически воспитанные души от всего установившегося, правильного и твердого[21].

Серебряный век воспринял религиозные идеи Достоевского именно так, как опасался Леонтьев, как путь не в историческую Церковь, а как возможность критики этой исторической Церкви и даже полного ее отвержения и создания новой. И потому, если Достоевский, по слову Мережковского, был «пророком русской революции», то Леонтьев в своей статье «Наши новые христиане» выступил «пророком религиозного ренессанса» Серебряного века.

Примечания

[1] *Леонтьев К.* Наши новые христиане, Ф.М. Достоевский и гр. Лев Толстой. (По поводу речи Достоевского на празднике Пушкина и повести гр. Толстого «Чем люди живы?»). М., 1882.

[2] Новости и биржевая газета. 1883, 1 апреля. № 1; 3 апреля. № 3.

[3] Новости и биржевая газета. 1883, 22 июля. № 80; 29 июля. № 87.

[4] Цит. по: *Лесков Н.С.* Собр. соч.: В 11 т. Т. 11. М., 1958. С. 678.

[5] *Соловьев Влад.* Заметка по поводу новых христиан» // Русь. 1883. № 9. С. 39–43.

[6] *Соловьев Вл.* Три речи в память Достоевского (1881–1883). М., 1884.

[7] «Русь» 1883. № 9. С. 43.

[8] *Леонтьев К.* Наши новые христиане, Ф.М. Достоевский и гр. Лев Толстой. С. IV.

[9] *Антоний, архимандрит.* Как относится служение общественному благу к спасению собственной души // Вопросы философии и психологии. 1892. Кн. 12. С. 64–90; *Он же.* Общественное благо с точки зрения христианской и современной – позитивной // Богословский вестник. 1892. Т. 2. № 6. С. 413–438.

[10] Вопросы философии и психологии. 1892. № 12. Март. С. 77.

[11] *Антоний, архиеп. Волынский.* Искренняя душа // Памяти К.Н. Леонтьева. Литературный сборник. СПб, 1911. С. 314, 316.

[12] *Мережковский Д.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 52.

[13] Записки петербургских Религиозно-философских собраний. 1901–1903. М., 2005. С. 37.

[14] Там же. С. 32.

[15] Там же. С. 33.

[16] Там же. С. 34.

[17] Историю создания собственной церкви, которая происходила отчасти параллельно созданию Религиозно-философских собраний З.Н. Гиппиус подробно описала в дневник «О Бывшем»., см.: *Гиппиус З.* Дневники. Т. 1. М., 1999. С. 89–164.

[18] *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С. 11.

[19] *Мережковский Д.С.* Страшное дитя // Константин Леонтьев: pro et contra / Личность и творчество К. Леонтьева в оценке русских мыслителей и исследователей. 1891–1917. Антология. Кн. 1. СПб., 1995. С. 239.

[20] *Струве П.* Пророк русского духовного возрождения // Русская мысль. София. 1921. Кн. 10–11. С. 278.

[21] *Леонтьев К.* Наши новые христиане. С. 24.

ЖОРЖ НИВА

(Франция; Швейцария, Женевский университет)

Диптих Толстой / Достоевский как создание «нового Сократа»

«Серебряный век» ни в кое случаем не резюмирует все веяния и настроения в русской культуре начала XX в. Прогрессивные направления (сборник «Знание») или либеральные направления (журнал «Вестник Европы») живут, почти полностью игнорируя символизм в литературе или новые религиозные тенденции. Так, Достоевский практически отсутствует в «Вестнике Европы» М. Стасюлевича. Свидетельствует об этом и передовая статья К. Арсеньева, открывающая юбилейный номер за декабрь 1915 г., когда журнал отмечал свое 50-летие. Если Вл. Соловьев публиковался в «Вестнике Европы», то, главным образом, как опальный мыслитель, тогда, когда его друг Ф.М. Достоевский там вовсе не упоминался. Литературный герой «Вестника» – это Тургенев, который был в полном смысле слова «своим». Толстой также отсутствует, хотя в ноябре 1910 году «Вестник» посвятил ему некролог.

Стоит обратить внимание на появившуюся в том же юбилейном номере «Вестника Европы» «Страничку из воспоминаний» под заголовком «Первая дружба с писателем» Нестора Котляревского. «Вся наша жизнь была наполнена наукой и исскуством», – призается Котляревский. Однако ему и его ровесникам казалось, что настоящее бледно и бедно. Ушел из жизни в Париже их «властитель душ» Тургенев. А Лев Толстой убедил себя, что он прежде всего не художник, а дурной человек. «Большой шум стоял тогда вокруг имени Достоевского. В 1881 году он умер, завещав все свое духовное наследство Алеше Карамазову». Но, как пишет Котляревский, «с Алешей дружба как-то не скеилась. Высота и глубина Достоевского были недосягаемы для молодого читателя. Ближе был Щедрин, мог бы стать "нашим любимцем", но навеял скуку. Из молодых писателей, их герой был Гаршин, но Гаршин не давал разрешений людским трагедиям. Короленко стал его кумиром, в "отсутствии" Толстого и Достоевского»...

Котляревский принадлежит поколению, для которого день 1-го марта разделил жизнь на до и после, поэтому у него речь идет в первую очередь не о смерти Достоевского, а о гибели императора. Однако эти заметки Котляревского дают возможность понять, что для многих в 1881 г. исчезли из виду и Достоевский и Толстой. Толстой теперь предлагал разрушить «храмину жизни» и все построить заново – это было не для них. Также они не были способны следом за Достоевским «в людях видеть Бога и сознать себя Богоносцем».

Вяч. Иванов в статье «Лев Толстой и культура», написанной вслед за уходом и смертью Толстого, говорил о нем как об «антиподе» Достоевского». Он ни художник-«облачитель» («являть ноуменальное в облачении феномена»), ни художник-символист («знающий, что жизнь вмещает Бога»). По Вяч. Иванову, Толстой – антиномичен («будучи сам по себе фигурой противохудожественной»).

«Антипод Достоевского» (который есть и облачитель и символист) – это намек на диархию, выстроенную Д. Мережковским в знаменитой книге «Л. Толстой и Достоевский», имевшей огромный успех и надолго определившей позицию обоих писателей – не только в русской литературе, но и в русском сознании начала XX в. Диптих «ясновидец духа / ясновидец плоти», может быть, не так важен, как важен тезис, что в России литература определяет будущее. И эта литературная биполярность служит «водораздельной чертой», как и эпоха Петра в свое время.

В некотором смысле, эта биполярность «Толстой и Достоевский» является следующим этапом выявления и осознания значения России, ибо оба ясновидца помогли не только придать ясность «русской идее», но и явить все больше и больше «всемирного значения», которое выражается в русской литературе. Узнав и признав самобытность русской идеи благодаря Достоевскому и Толстому, русские освободились от Запада. Толстой помог Достоевскому уточнить свое понимание русской идеи. Доказательством тому служит статья Достоевского об «Анне Карениной». «Книга эта прямо приняла в глазах моих размер факта, который бы мог отвечать за нас Европе», – пи-

сал Достоевский. Эта цитата из «Дневники писателя» помогла Мережковскому подчеркнуть некое содействие обоих одному делу – созданию нового образа России. Признание Европой этого факта подтверждается такими разными мыслителями как Ренан, Флобер и Ницше.

Россия осознает себя как вестницу нового мирового смысла. Стихотворение Пушкина «В начале жизни школу помню я…» с видением двух демонов, то-есть языческих богов – Аполлона и Диониса – этому пример. Оно показывает нам, что Пушкин собой представляет слияние двух принципов, языческого и предхристианского начала.

Книга Мережковского особенно интересна тем, что она написана в промежуточное время: Достоевский уже умер, Толстой еще жив. Трудно сопоставить живого с мертвым, хотя Толстой-художник уже умер, что дает возможность лишь строить догадки, что именно там происходит, то-есть у живого Толстого в Ясной Поляне, у этого нового Эпикура, у «северного эпикурейца». Есть в книге Мережковского даже доля злобства в множественных намеках на материальнные блага, которыми, мол, пользуется этот северный эпикурец. «Достоевскому не нужно было доказывать себе, что деньги – зло».

Мережковский задается странным вопросом: почему, узнав о смерти Достоевского, Толстой стал перечитывать не один из шедевров Достоевского, а «Униженных и оскорбленных». Не потому ли, что он чурается *настоящего* Достоевского?

Бинарная оппозиция «Толстой и Достоевский» выстраивается на разных основаниях: один социалист – другой враг социализма; один знал только счастье – другой мытарства; для первого литература как establishment – дом сумасшедших, а для Достоевского современный герой – это именно литератор, как герой в «Униженных и оскорбленных». Толстой – Калибан, готовый уничтожить Парфенон, Достоевский – Ариэль и защитник культуры. Но хотя в Достоевском – огонь, а в Толстом – лед, оба недостаточно воспитывают, просвещают народ, ибо происходит удивительный семантический хиазм. Каждый из них становится «другим», т.е. «противоположностью» самого себя. И в этом парадоксе самая суть книги.

Язычник Толстой становится христианином в том смысле, что он как никто понял Евхаристию буквально. «Ядущий Мою плоть и пиющий Мою кровь имеет жизнь вечную», и «Ядущий Меня будет Мною». Толстовский герой управляет не собой, а неким целым, унифицирующим началом. А христианин Достоевский уходит вспять и вглубь до греческой, т.е. языческой трагедии. Борьба и огонь, столкновение протагонистов доводят героев до крайней изоляции – и действие до крайней нерешимости.

«Он разрешал страдания, но их не утолял». Тут вырисовывается главный тезис книги Мережковского и вообще его оригинальная философская новизна: идея второго Возрождения, действующими лицами которого являются Толстой и Достоевский.

При первом Ренессансе шла борьба язычества и христианства, борьба имеющая целью слияние античности и возобновленного христианства, как она олицетворена Микеланджело и Леонардо да Винчи. Микеланджело снял покров тысячи лет христианства и христианской аскезы. Его Моисей – просто фавн, но его Сивиллы и его скифские пленницы «стремятся к освобождению от плоти, от камня, от вещества». В то время как у да Винчи тела насквозь одухотворены, проникнуты таинственным светом. «Горящий дух в них насквозь просвечивает». Как в стихотворении Пушкина: «То были двух бесов изображенья…»

Оппозиция язычество/христианство, Дионис/Аполлон являет себя не только в литературной диархии Толстой/Достоевский – оно есть ядро нового Ренессанса, пророком которого выступает Мережковский.

Толстой – новый Микеланджело, новый ариец. Достоевский – новый да Винчи и новый еврей-христианин.

И слова Достоевского о Европе, где «все подкопано и начинено порохом и ждет только первой искры» (*Дневник писателя* март 1876, «Сила мертвая и силы грядущие») служат Мережковским предостережением: «Или мы, или никто». Это удивительное заключение книги о двух русских ясновидцах ведет нас, конечно, к стержневой идее Мережковского о новом религиозном сознании, о христианстве Третьего завета. Однако, как я уже сказал, нас поражает в этой книге *примат литературы* в обдумывании русского будущего. Оба ясновидца именно и есть «силы грядущие».

Ницше оказывается как бы «tertium datur» бинарной пары Достоевского и Толстого. Это еще явнее в тогдашних этюдах Льва Шестова. Одновременно с книгой Мережковского выходит «Достоевский и Ницше (философия трагедии)», а потом «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше». Собственно говоря, обе книги также касаются значения диархии Толстой/Достоевский. Для Мережковского ни первый, ни второй не досказали главное. Для Шестова оба, как и Ницше, «зовут к себе читателя как свидетеля». Все три ищут право на существование, даже после краха их убеждений. *Крах* убеждений – главная тема книг Шестова. Как и Мережковский, Шестов ищет ключ в статье Достоевского об «Анне Карениной», но его поражают полярно противоположные позиции писателей в деле «сочувствия страданиям славян». Как это возможно! Все объясняется их позицией относительно собственного кризиса. Достоевский долгое время хочет продлить свои идеалистические убеждения, а на самом деле давно уже «потерял почву под собой». Толстой долгое время хочет сохранить свой идеал посредственности, априорной косности, неподвижности, консерватизма Николая Ростова, но уже щель появилась и скоро он тоже почувствует, что «почву потерял под собой». Вот это и объединяет их: *потеря почвы*. Именно поэтому они великие свидетели нашего скрытого кризиса, кризиса разума. Пусть один обостряет антагонизмы, пусть другой их стирает, даже отрицает. Оба наталкиваются на стену. Эта стена – стена кантовского «Ding an Sich». Заратустра изобрел «светлое и долгое молчание» с тем, чтобы никто не мог заглянуть в его глубину и узнать его последнюю волю. Таким же образом оба свидетеля краха разума выпроваживают в область Ding an Sich, непознаваемой и умолчанной, все, что грозит взрывом. Выпроваживается князь Болконский, остается на просцениуме Николай Ростов, но все равно перерождение произойдет внутри самого Льва Николаевича. И также Достоевский-идеалист выгоняется Достоевским-палачом, испуганным собственной бездной. Обыкновенные люди с их привычной ложью – вот омерзительный враг, враг-врун.

Есть глубоко иронические моменты в этом диптихе Шестова. Идеалист Достоевский в «Мертвом доме» констатирует, что

русский народ любит страдания. Тот же идеалист хочет стать за добро и счастье. «Но как же применить такое положение на практике? Предложить устройство комитета, охраняющего русский народ от счастья?!» – вопрошает Шестов в книге «Достоевский и Ницше». «Симуляция» добра, счастья, веры играет большую роль у обоих великих борцов против самих себя. Как Ницше, они оба и врач и больной. Ницше и его книги, например «Человеческое, слишком человеческое», существуют для «свободных» людей (заметка Ницше в дневнике 1888 г., приведенная Шестовым). Толстой и Достоевский как совокупности также существуют для свободных людей, ибо они противоречат сами себе, и никогда не рассуждают по правилам логики, как например Спиноза. Они – великие и мощные средства против болезни эпохи: позитивизма, веры в науку.

> Русскому читателю, воспитанному на проповедях Достоевского и гр. Толстого, не мешало бы хоть раз убедиться в том, что сила красноречия, страстность тона, искренность могут быть направлены не только в защиту того, что у нас принято называть «правдой», что можно также пророчески вдохновиться делом «зла», как и делом «добра» («Достоевский и Ницше», гл. XXVII).

На самом деле «кризисы» каждого из них содержат доказательства этому «кривлянью» (если употребить выражение Шестова из работы «Достоевский и Ницше»).

Постройка диптиха Достоевский/Толстой оказалась прочной. Она формирует восприятие вообще русской литературы. Tolstoy or Dostoevky гласит заглавие книги Джорджа Штейнера. Этот диптих вошел в мифологию европейской культуры. А в русской остался до установления догмата социалистического реализма. В сборнике о религии Толстого, опубликованном после кончины писателя, в 1912 г., почти все участники ссылаются на книгу Мережковского. Н. Бердяев приветствует ее как книгу, где впервые были исследованы религиозные стихия и религиозное сознание Л. Толстого, вскрыто язычество Толстого. Интерпретация Бердяева имплицитно сравнивает Толстого с Достоевским, когда Бердяев подчеркивает, что религия Тол-

стого – религия Отца, и что Сын у него отсутствует, ибо ему Сын не нужен. Тем не менее там же Бердяев поразительно пишет: «Мы любим Толстого, как родину». Стоит напомнить выражение Вяч. Иванова в статье «Лев Толстой и культура» о Толстом как антиподе Достоевского. В «Идиоте» сказано, что красота спасет мир, а на самом деле нужна «нелепость», нужна эпоха распада религии, нужна «несообразность» или «нелепость» (атопия) Толстого-Сократа.

Может быть, ни один текст так хорошо не характеризует тот примат литературы в русской действительноти, примат воплощенный диархией Толстой/Достоевский, как текст Андрея Белого «Настоящее и будущее русской литературы». Белый утверждает, что религиозные искания Толстого «не разрешаются в религиозном действии, а только в моральной проповеди, в глухой забастовке». И тут какой контраст с Достоевским! «Как не похож он на Достоевского, который хотел *дела* и не далось ему дело: он был ослеплен видением религиозного будущего и устами Зосимы ответил на будущее это: Буди, буди!». Белый напоминает нам, что ни Достоевский, ни Толстой не были причастны к интеллигенции, но, утверждает Белый, теперь интеллигенция признала Достоевского и тем же «признала свою религиозную связь с народом».

Назови это «связь с народом», «ясновидение», уход в народ или теургия – диптих Толстой/Достоевский выявляет примат русской литературы в русской жизни и истории того времени. И на западе этот примат, идущий из России, менял культурные вехи. Даже эстет Пруст в своем эссе «Против Сент-Бёва» это чувствовал и, читая Толстого и Достоевского, входя в их «огромные дома», замечал: «Каждый день я придаю меньше значения уму».

Однако вера в русскую литературу как фактор, определяющий будущее, исчезла. Революция свела ее почти к нулю. И как записал Василий Розанов во втором коробе «Опавших листьев», литература могла бы стать школой народа, но не стала. «Даже без всякого школьного учения географии и истории – просто передумать только Толстого и Достоевского значит стать как бы Сократом по уму, или Эпитектом, или Марком Аврелием, – люди тоже не очень "знавшие географию" и не кончившие курса в гимназии».

Такова была мечта части тогдашней России: диптих, диархия, подаренная Россией миру, создаст новую народную Россию – умную, но «без ума», т.е. создаст русского коллективного Сократа...

В.К. КАНТОР

(Россия, Москва, НИУ «Высшая школа экономики»)

Ф.М. Достоевский, Вл. Соловьев, Августин

Как говорят, Достоевский создал русскую глубину. И именно потому, что опустился к истоку появления духовной личности, увидел, где и как в христианстве дух начинал дышать, понял важность исповедального обращения к Богу для проникновения в суть человеческой души. Современность такого опыта все же не давала. По словам немецкого культурфилософа Карла Виттфогеля, «Достоевский – это не русские будни, не русская повседневность!»[1] Русский поэт-метафизик Серебряного века Вяч. Иванов писал:

> Он жив среди нас, потому что от него или через него все, чем мы живем, – и наш свет, и наше подполье. Он великий зачинатель и предопределитель нашей культурной сложности. До него все в русской жизни, в русской мысли было просто. Он сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство. <…> Он как бы переместил планетную систему: он принес нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживал Запад уже в течение столетий, – одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неведомое миру[2].

Но почему? Достоевского не раз сравнивали с Данте. Достаточно привести слова Томаса Манна:

> Наружу вырывается адская боль, которая и вправду есть боль этой земли: встает глубокий, святой и преступный лик Достоевского. Если Толстой – Микеланджело Востока, Достоевского можно назвать Данте этой сферы. Он был в аду – кто в этом усомнится, прочитав раздирающий сердце сон, который видит Родион Раскольников перед тем, как убивает старуху-процентщицу?[3]

Но если творчество Данте выразило переход *от Средневековья к Возрождению и Новому времени*, то творчество Достоевского, напитанное культурой Нового времени (Бальзак, Гюго, Диккенс, Жорж Санд, Шиллер и т.д.), захватившее своим влиянием

и начало русского Ренессанса (Серебряного века), *выразило переход к Средневековью XX в.*, о котором писали Шпенглер, Бердяев, Бицилли, Ортега-и-Гассет. Популярность его была абсолютно дантовская – не просто писателя, поэта (хотя в его художественном величии никто не сомневался), а мыслителя, человека, побывавшего в аду, который надвигался на человечество. Человечество к нынешнему веку в этом аду уже обжилось, поэтому трагизм потусторонних, «адских» прозрений Достоевского забывается, у него ищут благостность православия. Между тем, ближайшим своим потомком он казался демоном с опаленными крыльями. Про него уверенно говорили мыслители XX в. (например, процитированный уже Т. Манн), как некогда современники про Данте: «Он побывал в аду». Западные мыслители повторяли сравнение Достоевского с Данте не раз. Шпенглер замечал: «В "Братьях Карамазовых" он достигает такой религиозной глубины, с которой можно было бы сопоставить только проникновенность Данте»[4]. Из русских мыслителей, пожалуй, лишь Герцен сразу заметил, что сцена бани в «Записках из мертвого дома» – «прямо дантовская».

Необходимо еще одно методологическое уточнение. Речь идет о константе русского философствования как прежде всего религиозной, христианской. Религиозность, раскрытие христианских истин полагают заслугой русского философского мышления. Но такой взлет религиозности в России пришелся на XIX – середину XX вв., В XX в. на Западе уже расцветает аналитическая философия, феноменология, атеистический экзистенциализм. Хотя параллельно были и протестантская теологическая философия (Р. Бультман, П. Тиллих), и французский неотомизм (Ж. Маритен), да и другие. Более существенно, однако, что Запад пережил религиозное философствование в Средние века от Аврелия Августина до Фомы Аквинского и Николая Кузанского. Россия не имела в свои Средние века ничего похожего. Между тем такой этап необходим в структуре европейского философствования, к которому принадлежит русская мысль. Поэтому эпоха Серебряного века, начиная с религиозного мыслителя Вл. Соловьева, которого позитивистски настроенные современники называли «средневековым схоластом», до Франка, считавшего своим учителем Николая Кузанского, и Флоренского, вынуждена была решать не ре-

шенные прежде христологические проблемы. Неслучайно самоопределение Флоренского:

> Свое собственное мировоззрение Ф[лоренский] считает соответствующим по складу стилю XIV–XV вв. русского средневековья, но провидит и желает другие построения, соответствующие более глубокому возврату к средневековью[5].

Задал русской мысли эту проблему Достоевский.

Он видел в России отсутствие опоры для мысли и духа. Эту опору он и искал с сумасшедшей энергией. Россия не знала Тертуллиана и Августина. Их роль сыграл в России Достоевский – более чем другие религиозные мыслители. Разумеется, он учитывал всю европейскую культуру, наследником которой себя считал, наследником «страны святых чудес». Пожалуй, именно он первым в России обратился к поднятой Августином проблеме теодицеи в ее христианском прочтении, взятой в контексте небывалой до него и им созданной формы «Исповеди». Достоевский усвоил эти проблемы русской культуре. Именно в Достоевском, писал в начале Первой мировой войны немецкий неоромантик М. Бём, «просыпается историко-философское самосознание славянского Востока»[6].

Когда говорят о диалогичности Достоевского, о бесчисленных исповедях его героев, нельзя забывать, что ориентир его, «Исповедь» Августина, обращена не к людям:

> Августин судит о себе *не по горизонтали*, то есть не в сопоставлении себя (особенного) с другими (тоже особенными) людьми. Но *по вертикали*: в движении от себя как одного из малых сих – к Творцу. «Noverum me, noverim te!» («Познавая себя, познаю тебя»). О личном – не из самодовлеющего интереса к личному. О себе, но из любви к Нему, превозмогающей изначальное несовершенство и греховность личного и находящей внутри «я» силу, дабы, сколько дано, преодолеть это «я»…[7]

Поэтому далее исповедаться можно лишь священнику, а через него Богу. Достоевский рисует разные типы исповедального слова, которое, как он показывает, не всегда и исповедально. Скажем, в «Бесах», когда архиерей Тихон, которому исповедуется Ставрогин, бросает замечание о недостатке «слога», он намекает Ставрогину, что у того не исповедь, не обращение к Богу, а откровенно дразнящие эротическое воображение мемуары.

> – А нельзя ли в документе сем сделать иные исправления?
> – Зачем? Я писал искренно, – ответил Ставрогин.
> – Немного бы в слоге (11, 23).

И не случайно слова архиерея вызывают бурное раздражение Ставрогина: «Проклятый психолог! – оборвал он вдруг в бешенстве и, не оглядываясь, вышел из кельи» (11, 30). Психологизм подчеркивает фальшь Ставрогина.

Но самые главные исповеди его романов – человека из подполья, Ивана и Мити через послушника Алешу обращены прямо к Богу, внешний эффект их не интересует. Исповеди героев Достоевского выявляют фантастическую сложность человеческой души и мысли. Но это исповедь души перед Богом, поэтому принимающим исповедь выступает Бог. И в этом смысле, конечно же, так называемый психологизм Достоевского приобретает онтологический статус.

У Достоевского спор *человеческого сегодня* с временем Бога, которое, строго говоря, и не совсем вечность, но *длящееся сегодня, вбирающее в себя все времена, прошедшее и будущее*. Отсюда, полагал Камю, идет *бунт* Достоевского. Бунт героя в романе – это не призыв к тотальному разрушению. «Можно ли жить бунтом, а я хочу жить» (14, 233). Это бунт непонимания и человеческой свободной совести. Вообще тема теодицеи после Достоевского стала одной из ключевых тем русской мысли. Человеку кажется, что Бог капризен, он не чувствует его грандиозного замысла. Лев Шестов писал:

> Бога доказывать, искать Его в «истории» нельзя. Бог – воплощенный «каприз», отвергающий все гарантии. Он вне истории. <…> В этом смысл всех творений Достоевского[8].

Богу всё внятно. Августин обращался к Нему:

> Ты во времени был раньше времен, иначе Ты не был бы раньше всех времен. Ты был раньше всего прошлого

> на высотах всегда пребывающей вечности; и Ты возвышаешься над всем будущим: будет и, придя, пройдет. <…> Годы Твои не приходят и не уходят, а наши, чтобы прийти им всем, приходят и уходят. Все годы Твои одновременны и недвижны: они стоят; приходящие не вытесняют идущих, ибо они не проходят; наши годы исполнятся тогда, когда их вовсе не будет. «Годы Твои как один день», и день этот наступает не ежедневно, а сегодня, ибо Твой сегодняшний день не уступает места завтрашнему и не сменяет вчерашнего. Сегодняшний день Твой – это вечность; поэтому вечен, как и Ты, Сын Твой, Которому Ты сказал: «Сегодня я породил Тебя». Всякое время создал Ты, и до всякого времени был Ты, и не было времени, когда времени вовсе не было («Исповедь», 11, XIII, 16).

Человеку такого знания не дано. Он может только вопрошать Бога. Но в этом вопрошании он может проявить свободу духа, дарованную ему тоже Богом, но эта свобода может в нравственном отношении, не отвергая Божественную гармонию, вполне оправдывая Бога, предложить свои этические нормы. *Этот дуализм и есть открытие Достоевского.* Об этом слова Ивана Карамазова:

> 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. И если только я честный человек, то обязан возвратить его как можно заранее. Это и делаю. Не Бога я не принимаю, Алеша, я только билет Ему почтительнейше возвращаю (14, 223).

Первая как бы «прототеодицея» в Библии – это книга Иова. Однако Иов хочет спорить с Богом: «Но я к Вседержителю хотел бы говорить и желал бы состязаться с Богом» (Иов, 13: 3). В отличие от многих исследователей, считающих, что Иван полемизирует с Богом, как Иов (сам я тоже когда-то так писал), полагаю, что герой Достоевского уходит в *религиозный аутизм*. Поэтому черт и думает, что легко с ним справится. Но выясняется, что, несмотря на сладострастие своей природы, Иван скорее праведник, чем грешник. И черт души его не получает. Как не получает нечистый и Иова. *Бог не мешает черту издеваться над избранными Сынами мира сего. Иван эту проверку приходит. Значит, религиозный аутизм оценен Высшей силой.* Если прав В. Розанов и в образе Великого инквизитора дан вариант Иова, спорящего с Богом (инквизитор – образ, рожденный сознанием Ивана, или, точнее, самого Достоевского), то это углубляет проблему. Ибо, по словам В. Розанова, новый

> Иов другой, без утешения, без веры, который так же покрыт проказой, на том же сидит гноище, но уже без какого-либо смысла своего страдания только ощущающий его боль и ропот которого переходит в темный хаос слов. Вера ли это? Безверие ли? Какой окончательный смысл сцены? Его договорит история[9].

Устами Христа Господь не может ответить новому Иову. Получается, что позиция Иова на сей раз не отрицается, а признается. Но возможность такого признания его позиции возникает только в результате *абсолютной откровенности перед Богом, в Исповеди*.

Что касается исповеди, то и М. Бахтин возводит ее к Августину: «Образец построения системы на моментах самоотчета-исповеди – бл. Августин: неспособность к добру, несвобода в добре, благодать, предопределение»[10]. Повторю вопрос: знал ли так хорошо Достоевский Августина? Тексты великого богослова были на французском, которым Достоевский вполне владел. Конечно, достаточно и проблематики его, его мыслительных структур, но можно говорить и о близком знакомстве писателя с идеями бл. Августина – не прямо, но через юного друга Вл. Соловьева.

То, что Вл. Соловьев был другом его последних лет, начиная с середины 1870-х, известно. Писатель ездил в Соляной городок слушать его «Чтения о Богочеловечестве» в 1877 г. Во Вл. Соловьеве находят черты и Ивана, и Алеши[11]. Спросим, однако, как примирял в душе и мысли Достоевский католические пристрастия юного друга и свою православность? Но ведь для него Запад не был антихристианским, на это он ответил довольно

резко: «Вы скажете, что на Западе померк образ Спасителя? Нет, я этой глупости не скажу» (27, 56). Стоит отметить, что племянник великого философа (С.М. Соловьев), разделяя его жизнь и творчество на три периода, замечает: «Деление жизни на три периода находит аналогию у основателя западного богословия бл. Августина, столь родственному Соловьеву в основных идеях»[12]. Строго говоря, свой последний роман Достоевский начинает с проблемы чисто августиновской, а возможно ли построение Града Божьего, если учесть, что государство – явление абсолютно языческое? Достаточно сравнить некоторые тексты из начала романа, где монахи обсуждают статью Ивана Карамазова, с отрывком из «Чтений о Богочеловечестве», где Вл. Соловьев перефразирует Августина.

> 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 пред самим обществом, то есть пред церковью. Таким образом, пред одною только церковью современный преступник и способен сознать вину свою, а не то что пред государством. Вот если бы суд принадлежал обществу как церкви, тогда бы оно знало, кого воротить из отлучения и опять приобщить к себе. Теперь же церковь, не имея никакого деятельного суда, а имея лишь возможность одного нравственного осуждения, от деятельной кары преступника и сама удаляется (14, 59–60).

Сравним высказывание старца с позицией Вл. Соловьева, известной Достоевскому:

> С религиозной точки зрения на этот вопрос возможен только один общий ответ: если церковь есть действительно царство Божие на земле, то все другие силы и власти должны быть ей подчинены, должны быть ее орудиями. Если церковь представляет собою божественное безусловное начало, то все остальное должно быть условным, зависимым, служебным. Двух одинаково самостоятельных, двух верховных начал в жизни человека быть не может[13].

Именно это и проговаривает далее отец Паисий, как бы рефрен и подголосок старца Зосимы:

> Совершенно обратно изволите понимать! – строго проговорил отец Паисий, – не церковь обращается в государство, поймите это. <…> А, напротив, государство обращается в церковь, восходит до церкви и становится церковью на всей земле, что <…> и есть лишь великое предназначение православия на земле. От Востока звезда сия воссияет (14, 62).

Если вспомнить, что государство бл. Августин именовал «шайкой разбойников», что вся его идея Града Божия была направлена против Рима как государства, то близость полемики православных монахов этой идее просто удивительна. Евг. Трубецкой писал о бл. Августине:

> Сознательно или бессознательно он участвует в строении нового христианского Рима, в котором дает себя чувствовать Рим старый, языческий. Его идеал *вечного града Божия* есть прямая антитеза языческого *вечного города – идеальный анти-Рим*[14].

Также и Достоевский, не раз провозглашавший любовь к царю и государству, тайно по сути дела пытался найти убежище для России, когда государство падет. А что оно падет, он предчувствовал. Замечательно точные слова нашел М. Мамардашвили:

> Герои Достоевского как бы кричат из глубин своего молчания – это какая-то кричащая гримаса молчания. И молчание это связано с тем, что для таких духовно и нравственно чутких, чувствительных людей, как Достоевский или, скажем, Ницше, вся судьба цивилиза-

> ции зависела от того, насколько наши обычаи, законы, мораль, привычки имеют корни (в том числе, что они вырастают из каждого лично), а не просто являются законами силы, поддерживаемой пленкой цивилизации. Оба они чувствовали, что если цивилизация только пленка, то это не путь, это взорвется – что и случилось. Достоевский и Ницше в глубине своей души чувствовали эти колебания почвы и сдвиги, которые вулканически должны были поднять все это на воздух[15].

Отсюда, от этого ощущения – страстный поиск убежища (в отличие от Ницше, ждавшего гибели, мечтавшего о ней). И ему казалось, что он его нашел. «Христианство есть единственное убежище Русской земли от всех ее зол» (30–1, 68), – писал он. Но не просто христианство, как полагал Соловьев, понимавший, как и Августин, важность Церкви для строения общества. Поэтому в своих речах в память Достоевского он так определяет его позицию: «Если мы хотим одним словом обозначить тот общественный идеал, к которому пришел Достоевский, то слово это будет не народ, а *Церковь*»[16], а точнее – Град Божий. Именно это он взял у Августина и пытался усвоить именно эту идею Достоевскому, ибо сам был захвачен августиновской концепцией:

> В сочетании страстного религиозного чувства с железной мощью философско-исторических схем и построений, в понимании церкви как развивающегося в историческом процессе Града Божия – Соловьев является прямым наследником Августина[17].

Достоевский не занимался философией религии, он *создавал* религиозную философию, укоренял ее в России. И вот из этой материнской плаценты вырастает русская религиозная философия. Он сотворил из своих романов для России ту основу, сквозь которую некогда прошла философия всех европейских стран. Не случайно многие русские мыслители называли писателя «своим детоводителем ко Христу». Оценка весьма высокая. Заметим, что в Евангелии апостол Павел говорил: «До пришествия веры мы заключены были под стражею закона, до того времени, как надлежало открыться вере. Итак, закон был для нас детоводителем ко Христу» (*Гал.* 3: 23–24). Но для

язычников философия была детоводителем эллинизма ко Христу – тем же, чем Закон для иудеев. Впоследствии и Вл. Соловьева называли «*философским детоводителем к Христу*». Достоевский опирался на Пушкина в самостоятельном подходе к проблемам бытия. Именно опыт Пушкина и Достоевского лег в основу русского философствования. Друг и в каком-то смысле ученик Вл. Соловьева философ Л.М. Лопатин писал:

> Русские философские писатели гораздо более были заняты вопросами о мнениях разных западных знаменитостей о предметах философского знания, нежели вопросами о самих этих предметах. <…> Соловьев начал первый писать не о чужих мнениях по вопросам философии, а о самих этих вопросах и стал их решать по существу, независимо от всяких мнений, – чрез это он сделался первым представителем уже не отраженной иностранной, а настоящей русской философской мысли[18].

Но первым, кто самостоятельно поставил все философско-христианские проблемы европейской мысли (от Исповеди и Теодицеи), был Достоевский.

Н. Бердяев определил эту линию, идущую от Достоевского, как центральную для русской мысли:

> Когда в начале XX века в России возникли новые идеалистические и религиозные течения, порвавшие с позитивизмом и материализмом традиционной мысли радикальной русской интеллигенции, то они стали под знак Достоевского. В. Розанов, Мережковский, «Новый путь», неохристиане, Булгаков, неоидеалисты, Л. Шестов, А. Белый, В. Иванов – все связаны с Достоевским, все зачаты в его духе, все решает поставленные им темы. Людьми нового духа открывается впервые Достоевский. Открывается огромный новый мир, закрытый для предшествующих поколений. Начинается эра «достоевщины» в русской мысли и русской литературе[19].

Наступала эпоха массовых катастроф, поэтому Достоевский гораздо жестче решает проблему теодицеи, чем Августин, ибо прозревает в те времена, где зло искренно объявляет себя добром, подменяя собой божественный замысел о человечестве. Августин сказал, что в грехе виноват человек; Достоевский

показал, до какого уровня зла человек способен опуститься. Этот уровень оказался беспредельным, вызывая философскую мысль на новое испытание – объяснить причины и пределы зла в человеческой природе. Именно духовный опыт Достоевского лег в основу русского философствования.

Примечания

[1] *Wittfogel K. A.* Dostoevski und der Bolschevismus // Vivos Voco. Zeitschrift für neues Deutschtum / Begründet von H. Hesse und R. Woltereck. II. Jahrgang. März 1921 – Juni 1922. S. 43. («Dostoevski – das ist nicht der russische Alltag!»).

[2] *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 7.

[3] *Манн Т.* Русская антология // Манн Т. Путь на Волшебную гору. М., 2008. С. 95.

[4] *Шпенглер О.* Пруссачество и социализм. М., 2002. С. 150.

[5] *Флоренский П.А.* Автореферат // Флоренский П.А. Соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1994. С. 39.

[6] *Böhm, M.H.* Die Geschichtsphilosophie Dostojewskis und gegenwärtige Krieg // Preußische Jahrbücher. 1915, Bd. 159. Hf. 2. S. 194.

[7] *Баткин Л.М.* «Не мечтайте о себе». О культурно-историческом смысле «Я» в «Исповеди» бл. Августина. М., 1993. С. 7.

[8] *Шестов Лев.* На весах Иова // Шестов Лев. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 97.

[9] *Розанов В.В.* О Достоевском // Розанов В.В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 203.

[10] *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 127.

[11] О месте Вл. Соловьева в образной системе романа уже говорилось: «“Братья Карамазовы” написаны под влиянием Соловьева и его идей. Это мы чувствуем на каждом шагу, читая роман. Существует предание, что Достоевский изобразил Соловьева в лице Алеши Карамазова. <…> Нам кажется, что Достоевский разделил между Иваном и Алешей, причем гораздо больше черт Соловьева в старшем брате. Соловьев до известной степени соединял блеск и диалектику “рыцарски образованного” Ивана с мягкостью и добротой Алеши. Но все же Соловьев был прежде всего философ, а не добрый мальчик, живущий одним сердцем. Первая статья Ивана “О церковном суде” <…> очень напоминает статьи Соловьева» (*Соловьев С.М.* Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция. М., 1997. С. 180).

[12] *Соловьев С.М.* Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция. С. 6.

[13] *Соловьев В.С.* Чтения о Богочеловечестве // Соловьев В.С. Собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. СПб., [1911–1914]. Т. 3. С. 17.

[14] *Трубецкой Е.Н.* Религиозно-общественный идеал западного христианства. СПб., 2004. С. 138.

[15] *Мамардашвили М.К.* Лекции о Прусте. М., 1995. С. 173.

[16] *Соловьев В.С.* Три речи в память Достоевского // Соловьев В.С. Собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. Т. 3. С. 197.

[17] *Соловьев С.М.* Богословские и критические очерки. М., 1916. С. 171.

[18] *Лопатин Л.М.* Философское миросозерцание В.С. Соловьева // Лопатин Л.М. Философские характеристики и речи. М., 1995. С. 112.

[19] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С.217.

ОЛИВЕР СМИТ

(Великобритания, Университет Сант Андрюс)

Прозрачность личности: Ф.М. Достоевский в творчестве русских персоналистов

Несколько лет тому назад И.И. Евлампиев высказал мысль, будто Достоевский стоит особняком в истории русской философии потому, что его можно противопоставить главному течению русской философской традиции (за исключением разве только Н.А. Бердяева). Эту традицию Евлампиев определяет как «тоталитаризм». Под этим термином он подразумевает не столько политическое, сколько философское «отрицание первенства личности». Исходя из этого, он рассматривает Вл. Соловьева и Достоевского как идейных соперников: первого – как палача конкретного лица, а второго – как его вдохновенного покровителя[1].

Такой взгляд не представляет собой ничего существенно нового: Достоевского часто рассматривают как предтечу экзистенциализма, учитывая внимание последнего к индивидуальному бытию. Стоит упомянуть хотя бы Льва Шестова, который, кстати, был одним из тех, кто смог провести жесткое различие между двумя писателями – Достоевским и Соловьевым – именно в этом плане[2]. Н.А. Бердяев, признавая «тоталитаризм» русской мысли ее самой оригинальной чертой (наверное, во многом намекая на Соловьева), все же пишет о склонности русских мыслителей проявлять слишком интенсивные тоталитарные стремления, тем самым не отдавая должное иррациональным сторонам человеческой жизни[3]. Но Евлампиев, пожалуй, идет дальше всех в своем осуждении соловьевской традиции в русской философии и в соответствующем прославлении Достоевского.

Цель этой статьи – проследить, насколько эта идея соответствует действительности с точки зрения трактовки Достоевского и его творчества в работах русских персоналистов. Следует сказать с самого начала, что под «персонализмом» я подразумеваю не самостоятельную философскую школу, а скорее особый модус философствования, который именно

личностное начало ставит отправной точкой всех дальнейших построений[4]. Русские корни этого модуса я вижу и в Достоевском, и в Соловьеве. И этот вывод сохраняет свою силу, даже если мы примем тезис И.И. Евлампиева, поскольку в тоталитаризме личное начало утаивается как то, что повсюду и всегда должно преодолеваться: тот теневой мир, который лагерные прожектора должны постоянно освещать.

Как это ни парадоксально, персоналистское мировоззрение в России, как и вне ее границ, впервые возбудила монадология Лейбница. Это утверждение может выглядеть достаточно странным, учитывая, что монады Лейбница – субстанциальные основы всякого бытия – были менее всего личными началами. Немецкий философ отрицал возможность какого-либо общения между индивидуальными субстанциями, то есть такого рода общение, через которое личность в собственном смысле и проявляется[5]. Здесь становится ясно, почему русским мыслителям нужно было постулировать дополнительное качество в этих элементарных субстанциях-монадах, то качество, которое С.М. Половинкин недавно назвал «способностью преодолевать свою самозамкнутость». В частности, Соловьев, пишет Половинкин, намеревался «размыкать» монады, пытаясь «сделать монадологию метафизическим основанием своеобразного персонализма»[6]. Такое размыкание было довольно типично для Соловьева, который как-то раз ответил на вопрос «кем бы вы хотели быть?» словами: «Собой, вывороченным налицо»[7]. Действительно, было в соловьевской системе нечто навязчиво требующее размыкания, выворачивания: желание раскрыть даже самые сокровенные элементы бытия. Примерно об этом пишет и П.Л. Гаврилюк, сравнивая последователей Соловьева с Дионисием Ареопагитом: тогда как Дионисий говорит апофатично о вещах откровенных, софиологи дерзают говорить катафатично о вещах сокровенных[8].

В связи с этим и возникает вопрос: смотрели ли русские персоналисты на творчество Достоевского как на источник созерцания или вдохновения или – преимущественно – как на то, что нуждается в философском анализе, развитии и, в конце концов, решении? Или сформулирую это несколько иначе: была ли неосознанная или осознанная попытка, как с Лейбницем, «размыкать» Достоевского?

Частичное доказательство такому предположению можно найти в творчестве Алексея Козлова, который, вместе с Л.М. Лопатиным, заложил основы персонализма в России. В своих «Беседах петербургского Сократа», которые начали издаваться с 1888 г., Козлов помещает различных персонажей из «Братьев Карамазовых» в вымышленный мир, где он в развитии их идей и характеров идет намного дальше авторского замысла. Здесь персонажи из романа не только участвуют в обсуждении философских тем, но перед нами раскрываются их дальнейшие, неописанные в романе судьбы. Читатель узнает от козловского Сократа, например, что Митя, по дороге на каторгу приревновал Грушеньку к какому-то конвойному офицеру и был им и его компанией заколот. Двусмысленность, которая окружает взаимосвязь образа Ивана Карамазова с Соловьевым как его прототипом, почти полностью снимается Козловым, когда Сократ сообщает, что первый «совсем переселился за границу и принял там католичество»[9]. И, пожалуй, еще важнее то, что в третьей беседе Сократ снабжает Алешу Карамазова своего рода программным утверждением всего козловского проекта:

> Общение с другими субстанциями имеет значение только в том, что подготовленные элементы [понятия, чувства, желания. – *О.С.*], бывшие прежде в душе бессознательными, или в очень смутно сознаваемом состоянии, делаются ярче и яснее сознаваемыми. Конечно, эта ясность сознания и есть задача всякого усовершенствования субстанции, а потому для нас и имеет высокое значение общение мыслями, чувствами и желаниями с другими субстанциями, так как оно может способствовать в нас этому переходу из бессознательного состояния в сознательное[10].

Здесь нет возможности подробно обсудить особое понимание субстанции в работе Козлова. Однако надо обратить внимание на следующее: когда М.М. Бахтин позже будет характеризовать романы Достоевского как диалогичные, такая характеристика будет иметь у М.М. Бахтина иную цель, а именно: открыть читателю многовалентность бытия в ее несводимости к единому началу. Наоборот, общение между персонажами Достоевского в диалогах Козлова *целенаправленно*.

Бессознательное – это не основа бытия, а бытие, которое не возвысило себя до сознания. Словом, бессознательное – это дефицит, который надо поправить более идеальным общением с другими субстанциями. Как Козлов писал в другой работе, «бытие есть субстанциальное единство познающих существ, которые превращают непосредственное сознание из неразумной множественности в разумное единство понимания»[11].

Что касается Соловьева, то он в своих знаменитых речах в память Достоевского скорее развивает собственные идеи, чем следует духу покойного друга. Отсюда возникает ощущение, что Соловьев забывает о центральности человека в творчестве Достоевского, подменяя ее идеалом вселенской церкви или всеединства – идеалами, провозвестником которых якобы был писатель. Однако у Соловьева ударение все же ставится на значимость конкретного человека. Из сочинений Достоевского он усваивает первенство личной свободы и делает ее не то чтобы условием всечеловеческого единения (ибо условие всегда служит причине, а не наоборот), а как бы внутренней пружиной, на которой зиждется будущая теократия. Идеал Достоевского, говорит Соловьев,

> требует не только единения всех людей и всех дел человеческих, но главное – *человечного* их единения. Дело не в единстве, а в свободном *согласии* на единство. Дело не в великости и важности общей задачи, а в добровольном ее признании[12].

Единение, по Соловьеву, велико не тем, что оно само в себе содержит полноту истины и правды, а тем, что оно пронизано сверху донизу человеческой свободой.

Успешна ли была попытка Соловьева представить Достоевского как примирителя индивидуального и универсального начал? Об этом можно спорить. Однако последователи Соловьева продолжали трудиться над схожей проблемой: как же сохранить всё лично-сокровенное в человеке и, в то же время, «разомкнуть» личность, чтобы она стала «ясной» себе и другим не в логическом или разумном смысле (как у Козлова), а в более духовном плане.

Лев Карсавин, как и Козлов, захотел увидеть в персонажах Достоевского не столько обогащающую воображение загадку,

которая возвышает постольку, поскольку скрывает (вуалирует) личность, сколько философский проект для дальнейшей разработки. «Мы должны, – пишет он о творчестве Достоевского, – завершить художественное единство романа, которое отражает истинное единство жизни, единство философского постижения жизни, шире, чем "автор"»[13]. Карсавин далее предпринимает дерзновенную попытку перековать самую греховность карамазовской любви, чтобы она, так сказать, растворилась в своей противоположности и представилась читателю именно как благо. Здесь грех понимается в рамках диалектической схемы, по которой, как выражается один исследователь, «достижение конечной границы приводит человека обратно к новому началу»[14]. Карсавин смотрит сквозь густой карамазовский ил, обнаруживая в нутре его тот парадоксальный момент, где «в полноте саморазложения неизбежно исчезнет ограниченность и самозамкнутость отъединенного "я", дурная эмпиричность его бытия, ибо это разложение отъединенного»[15]. Таким образом, в «неоформленной, безобра́зной и безо́бразной стихии» любви Федора Карамазова, где каждый момент «становится мелким, отъединяющимся от всего, замыкающимся в себе и быстро исчезающим центром», он находит «чудесное ведение, необычайно тонкое познание, не только разлагающее как разум, но и единящее как ум»[16]. Такое раскрытие греховности через греховность, преодоление отъединенности через отъединение, которое здесь приписывается Достоевскому, довольно типично и для Козлова. Говоря о «создании» времени как о сущности отъединяющей деятельности грешного человека (отъединение каждого момента от каждого другого, которое реализуется в козловской системе в «иллюзии» времени), он в потенции приписывает тому же способу мышления прямо противоположные качества:

> При помощи того же мышления, которое вводит нас, так сказать, в грех, нам есть возможность и раскрыть свою греховность и умственными своими очами созерцать такое существо, которое, охватывая безвременно и зараз своим бесконечным сознанием и мыслью всевозможные отношения и действия всех субстанций в их мировой связи и единстве, абсолютно свободно от времени[17].

Здесь покров снимается с таинственности греха и его значения в человеческой жизни: домостроительство греха оказывается домостроительством благодати, только в вывернутой форме. Условием всеединства через эту-то благодать становится полное (хоть на первый взгляд) отпадение от этого единства через самоутверждающуюся личность. Такова жестокая диалектика, обнаруженная этими мыслителями в творчестве Достоевского. Но как поверхностно она проникает в темную, по существу никак не диалектическую, глубину мира великого романиста. В «Дневнике писателя», Достоевский дает своего рода прогноз будущей человеческой греховности, что скорее равняется отказу от всякого прогнозирования:

> [Д]уша человеческая останется та же <…> ненормальность и грех исходят из нее самой и <…> законы духа человеческого столь еще неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределены и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей окончательных (25, 201).

Грешного человека, если перефразировать слова старца Зосимы, надо любить и во грехе, но такая любовь не освящает сам грех (а тем более не доводит его до какого-то нового измерения). Грех остается темной основой человеческой жизни, встречающейся и переплетающейся, но никогда не сливающейся с благодатными лучами божества. В этом смысле, Роуан Вильямс пишет о том, что «стереотип "святых грешников" в творчестве Достоевского затушевывет центральное отличие между диалогическим определением добра и своего рода мистической конвергенцией добра и зла»[18]. В Достоевском грех и добродетель существуют вне диалектических рамок какой-либо всеединящей и всепримиряющей системы, где реальность зла и действие добра диалогично вырабатываются в судьбе каждого человека.

Павел Флоренский движется, на первый взгляд, в том же направлении, что и Козлов, выдвигая тезис о потребности очистить лицо от всего второстепенного. Однако его мысль приобретает совершенно другой оттенок, когда он пишет в «Иконостасе»:

> Высокое духовное восхождение осиявает лицо светоносным ликом, изгоняя всякую тьму, все недовыраженное, недочеканенное в лице, и тогда лицо делается художественным портретом себя самого, идеальным портретом[19].

Световая символика была для Флоренского, как и для Соловьева-поэта (да и для многих других представителей Серебряного века), больше чем терминология или способ передачи мысли. Свет выражает самою возможность согласованности между личным и сверхличным, или лучше – природным и божественным началами, не как силлогическую цепь понятий или как доведение тайных глубин бытия до сознания, а как откровение дара. Без соприкосновения этого света с отдельным человеком личность превращается в самость, которую Флоренский описывает как «психический феномен без ноумена, застывшее явление без являющегося», ввергнутое в «черный и несветящий огонь геенский». Такую же самость, по мысли Флоренского, раскрывает Достоевский в Свидригайлове, у которого «все только “здесь и теперь”», ибо свет оказывается неспособным проникнуть через застывшие пределы сознания[20]. Нечто подобное Сергий Булгаков находит в страшном изображении Ставрогина, где личность полностью замыкается, окончательно ставши псевдо-личностью или «личинностью», существующей как бы вне бытия[21].

Вспомним последнее появление Зосимы в видении Алеши. Достоевский, который даже в физические описания часто вкладывает символический смысл, описывает внешность Зосимы следующими словами: «лицо все открытое, глаза сияют» (14, 327). Открытость личности к свету не отменяет ее нераскрытость в эмпирическом плане. Светоносная личность – это не та, которая пришла в совершенное сознание себя и мира вокруг нее, а та, которая становится прозрачной для божественного света в любой и каждый момент своего бытия – процесс никогда не прекращающийся и постоянно возобновляющийся.

Было много попыток «размыкать» Достоевского, развивать им недосказанное, недодуманное. Но размыкание размыканию рознь. Только там, где авторам удавалось избежать прямой и недвусмысленной телеологии, идеал личности, запечатленный Достоевским, продолжал и продолжает излучать это сияние.

Примечания

1 *Евлампиев И. И.* Во что верил Достоевский? // «Русская мысль»: историко-методологический семинар в РХГА, май 2007 г. [на сайте:] http://rhga.ru/science/sience_research/seminar_russian_philosophy/stenogramms/dostoevskii.php

2 Хотя Лев Шестов редко впрямую сопоставляет Достоевского с Вл. Соловьевым, резкое расхождение между двумя писателями ощущается почти во всем, написанном им на эту тему. Тогда как мировоззрение Достоевского «живет противоречиями» (*Шестов Л.* Соч. М., 1995. С. 142), чуждаясь тотализующих потребностей логики, Соловьев, по мнению Шестова, «подполья никогда, видно, и не знал» (*Шестов Л.И.* Пророческий дар: к 25-летию смерти Ф.М. Достоевского [на сайте:] http://www.vehi.net/shestov/dostoev.html) и оставил далеко позади темные стороны человеческой жизни. В самой идеи соловьевского *всеединства* Шестов видел задание «показать, что все части, из которых оно составляется – и живые люди и неодушевленные предметы, имеют чисто служебное назначение – они должны слушаться, подчиняться, повиноваться» (см.: *Шестов Л.* Соч. С. 371).

3 *Бердяев Н. А.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре: философы русского послеоктябрьского зарубежья. М. 1990. С. 69.

4 В «Истории русской философии» Н.О. Лосский называет русскими персоналистами Козлова, Лопатина, Бугаева, Астафьева и Боброва. К такому же направлению он причисляет и себя, см.: *Лосскии Н.О.* История русской философии. М., 1991. С. 182. Позже персоналистские воззрения развивали многие русские религиозные мыслители, среди которых можно упомянуть Льва Шестова, Бердяева и Карсавина.

5 *Bobro M.E.* Self and Substance in Leibniz. Dordrecht, 2004. P. 85–86.

6 *Половинкин С. М.* В. С. Соловьев и русское неолейбницианство // Вопросы философии. 2002. № 2. С. 94–95.

7 *Котрелев Н.В.* «Благонамеренность не спасает человека»: неизданные автографы Владимира Соловьева // Наше Наследие. 2000. № 55. С. 65.

8 *Gavrilyuk P.L.* The Reception of Dionysius in Twentieth-Century Eastern Orthodoxy // Re-Thinking Dionysius the Areopagite. Malden, 2009. P. 182.

9 *Козлов А.А.* Беседы с петербургским Сократом: Беседа вторая // Свое слово. 1888. 1. С. 48.

10 Там же. С. 52.

11 *Аскольдов С. А.* Алексей Александрович Козлов. М., 1997. С. 168.

12 *Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 245.

[13] *Карсавин Л.* Федор Карамазов как идеолог любви // Русский эрос. М., 1991. С. 363.

[14] *Blank K.* Dostoevsky's Dialectics and the Problem of Sin. Evanston, 2010. P. 12.

[15] Ibid. P. 357.

[16] Ibid. P. 355, 356.

[17] *Козлов А.А.* Беседы с петербургским Сократом: Беседа 10. 1890. 3. С. 106.

[18] *Williams R.* Dostoevsky: Language, Faith and Fiction. Waco, 2008. P. 145.

[19] *Флоренский П. А.* Соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 437.

[20] *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. М., 2007. С. 206.

[21] См.: *Булгаков С. Н.* Русская трагедия. О «Бесах» Ф.М. Достоевского в связи с инсценировкой романа в московском Художественном театре // Русская мысль. 1914. № 4. II паг. С. 1–26 (тот же текст: *Булгаков С.Н.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 499–526).

ПРОТОИЕРЕЙ ВЛАДИМИР ИВАНОВ

(Германия, Берлин)

Метафизика Ф.М. Достоевского в интерпретации Николая Бердяева

1. К истории вопроса

Николай Бердяев принадлежит к сравнительно небольшому числу душ, для которых Достоевский имеет экзистенциальное значение не только как гениальный романист, но и великий метафизик. Благодаря этому бердяевская интерпретация творчества великого писателя в философской перспективе выделялась своей новизной и оригинальностью даже на фоне открытий, сделанных Д. Мережковским и Львом Шестовым. Она восполняла – в известном смысле – дефицит «целостного подхода» к Достоевскому, поскольку даже у наиболее знаменитых интерпретаторов начала XX в., по мнению Бердяева, при всей их одаренности и проницательности зачастую не хватало «конгениальности целостному духу»[1] писателя. Философ ставил, например, в упрек Мережковскому его попытку втиснуть мирозерцание Достоевского в рамки собственной теории «двух Святостей»[2], хотя и не отрицал важность открытий, сделанных зачинателем «нового религиозного сознания».

Уже подчеркивание «целостности» в Достоевском являлось чем-то принципиально новым, поскольку гораздо привычней усматривать в писателе болезненную раздвоенность и подозрительную многосмысленность человека «из подполья». Исследователями и критиками было сказано много верного, однако, для проникновения в глубины мировоззрения Достоевского недостаточно одной критической прозорливости. Для его понимания «нужен особый склад души»[3], наделенный редкой способностью «целостного интуитивного вживания»[4] в мир идей других индивидуальностей. При таком подходе Достоевский предстает «гениальным диалектиком», мыслителем и духовидцем[5], основателем новой «науки о духе»[6].

Впервые в развернутом виде Бердяев дал метафизическую интерпретацию Достоевского на семинаре, который он вел

зимой 1920–1921 гг. в рамках, предоставляемых – тогда чудом существовавшей – «Вольной Академии Духовной Культуры». Проведенный семинар подвел итоги многолетним размышлениям над творчеством великого писателя и побудил Бердяева написать книгу, в которой он, по его собственному выражению, собрал все свои мысли о Достоевском[7]. Итоговая книга – несмотря на крайне неблагоприятные внешние обстоятельства – была завершена уже в конце сентября 1921 г. и вскоре опубликована под названием «Философия Достоевского». В следующем году Бердяев был дважды арестован и затем выслан в Германию вместе с большой группой представителей русской интеллектуальной элиты.

В 1923 г. Бердяеву удалось снова издать свою книгу под несколько измененным заглавием: «Миросозерцание Достоевского». Книга вышла в свет в Праге и затем была переведена на немецкий (1925), французский (1927) и ряд других европейских языков. В Японии «Миросозерцание Достоевского» выдержало три издания (1952, 1955, 1960)[8]. На русском языке книга появилась только в начале 1990-х годов.

Замена «философии» на «миросозерцание» в некотором отношении выдает сомнение Бердяева в успешности попытки представить Достоевского как *метафизика*, хотя, с другой стороны, никто не мог бы поколебать его убеждения в правильности своей исходной интуиции. Понятие *миросозерцания* не звучало столь вызывающее и отводило упреки в натянутости бердяевской интерпретации. Сам философ не отрицал того, что он во многом спроецировал на Достоевского свои собственные убеждения, но не усматривал в этом ничего некорректного, поскольку верил в свое экзистенциальное родство с ним. В своей «первичной интуиции свободы, – писал Бердяев, – я встретился с Достоевским, как своей духовной родиной»[9]: в *метафизическом* мире.

2. Что такое метафизика?

Употребление Бердяевым слова *метафизика* было вполне свободным и независимым от традиционного обращения с этим понятием. Меньше всего философа интересовали академические дискуссии о происхождении данного термина. Главным для него оставалась экзистенциальный характер собственного духовного опыта, который он обозначал как свою *метафизику* вопреки многим господствовавшим терминологическим предрассудкам.

Уже в XVIII в. метафизика лишилась статуса «царицы всех наук» и, по выражению Канта, «стала предметом презрения»[10]. Позднее Гегель с иронией характеризовал сложившуюся ситуацию. «Метафизика, – писал он, – слово настолько абстрактное и многозначительное, что от него каждый бежит как от чумы»[11]. Пренебрежительное отношение к метафизике – особенно после Ф. Ницше – стало признаком хорошего философского вкуса. Однако Бердяева мало волновали общепринятые интерпретации сущности метафизики. «Мою любовь к метафизике, характерную для всего моего существования, – писал он, – можно объяснить моим коренным и изначальным отталкиванием от обыденности, от принуждающей меня эмпирической действительности»[12]. Так понимаемая метафизика является прежде всего особой формой символизации духовного опыта. На биографическом уровне Бердяев обозначал свой переход от марксизма к «проблемам духа» как поворот к метафизике[13].

Бердяев отличал свое понимание метафизики от ее онтологической интерпретации и не только критически, но даже «враждебно» относился к «натуралистической метафизике, которая объективирует и гипостазирует процессы мысли, выбрасывая их вовне и принимая их за "объективные реальности"»[14]. Наиболее неприемлемым для него являлась метафизика как особая форма рационализма, не желающего знать правомерности познавательного принятия «трагизма, противоречия, иррациональности»[15]. Она уничтожает тайну и неверно описывает духовный опыт.

Для Бердяева, напротив, метафизик должен обладать способностью «мыслить антиномически, парадоксально и иррационально»[16]. Противоречия, присущие его мысли, это «противоречия в самом существовании, которые не могут быть прикрыты кажущимся логическим единством»[17].

В поисках своих предшественников Бердяев обращался не только к Августину, Паскалю, Якову Бёме, но и, парадоксальным образом, к творцу «Критики чистого разума», стилизованного

им под скрытого метафизика, хотя сознавал всю проблематичность такой интерпретации Канта. Зато наиболее органично вписывалось в генеалогическое древо эсхатологической метафизики имя Достоевского. С полным правом Бердяев мог утверждать: «Достоевского как метафизика я считаю предшествующим своей мысли, своей философии свободы»[18]. Философ как бы не замечал радикальную противоположность между Достоевским и Кантом. С некоторой долей осторожности можно было бы сказать, что Бердяев *достоевизировал* Канта, видя в нем предшественника своей экзистенциальной метафизики. Он приписывал Канту «метафизический интерес», связанный с возможностью создания новой *метафизики свободы*[19]. В этом «интересе» для Бердяева Кант оказывался родственно близок Достоевскому.

Но следует признать правоту Я.Э. Голосовкера, утверждавшего несовместимость кантианства с миросозерцанием Достоевского. Исследователь показал, как автор «Братьев Карамазовых» вступал в «сознательную борьбу» с Кантом[20]. Но и сам Бердяев, в конечном счете, хорошо отдавал себе отчет в непригодности кантианства для построения экзистенциальной метафизики. «Основная ошибка Канта, – писал Бердяев, – была в том, что он признавал чувственный опыт, в котором даны явления, но не признавал духовного опыта, в котором даны нумены»[21].

То, что отсутствовало у Канта, Бердяев находил в полной мере у Достоевского. Писатель экзистенциально отрицал существование «границ познания», обладая собственным опытом «касания мирам иным». К миросозерцанию Достоевского вполне приложимо высказывание Хайдеггера о том, что «метафизика – не учебный курс философского факультета и не сфера ни в чем не основанных фантазий. Метафизика – важнейшее событие в нашем здесь-бытии (Dasein). Оно и есть само здесь-бытие (Dasein)»[22]. В этом смысле герои Достоевского существуют метафизически. Его романы являются новой формой метафизического творчества. Идеи имманентны самой ткани диалектически развертываемого повествования. Возможность рассматривать произведения искусства как род философии нового типа, признавал также С.Н. Булгаков. В «Свете Невечернем» он писал: «Искусство есть мудрость

будущего века, его познание, его философия»[23]. В известной перспективе такой подход мог бы показаться начаровыванием «миражей сверхискусства», которые по замечанию А. Блока, только «мешают» подлинному искусству[24].

Опасность миражей в контексте Серебряного века была, действительно, достаточно велика, но в случае Достоевского речь шла не о «миражных» произведениях утопических проектов, а о гениальных романах, в которых проницательный взгляд Бердяева открывал, имплицитно им присущий философский смысл. Не «миражна» и сама мысль о возможности сплавления философского содержания с художественной формой. Убедительным примером чему являются диалоги Платона, представляющие собой синтез диалектически развертываемой мысли с мифологической образностью и драматургическим совершенством стиля.

Идеалистически мыслящие философы неоднократно обращались к форме диалога, способной наиболее адекватно отразить процесс становления метафизической мысли (Джордано Бруно, Шеллинг, Флоренский). В XX в. появились философские произведения, «подозрительно» напоминающие собой романы. Что как не эпистолярный роман представляет собой «Столп и утверждение Истины»? И разве не чувствуется на каждой страницы «Бытия и Ничто» Сартра рука гениального романиста-психолога? И, наоборот, чисто философские идеи и построения мысли в метаморфозированном виде нетрудно обнаружить в романах Достоевского. «Идейная диалектика есть особый вид его художества»[25].

Диалектика идей, понимаемых, как метафизические реальности, в свою очередь, неразрывно связана с мифогоническим процессом. Вяч. Иванов говорил об «основных мифах», лежащих в основе последних романов Достоевского. Под мифом он разумел «коренную интуицию сверхчувственных реальностей, предопределяющую эпическую ткань действия в чувственном мире»[26]. «Кажется, что именно миф в вышеопределенном смысле имеет в виду Достоевский, когда говорит о “художественной идее”»[27]. В отличие от Вяч. Иванова, Бердяев предпочитал говорить не столько о мифе, сколько об *идее*, но, по сути, интерпретировал ее также *мифологически*.

3. Что такое идея?

Вся правомерность тезиса Бердяева, что Достоевский являлся «величайшим русским метафизиком»[28], основывается на показе центрального значения *идей* для его творчества. Само слово *идея* употребляется теперь – по большей части – в совершенно искаженном смысле и вызывает, по замечанию А.Ф. Лосева, к сожалению, лишь «ненаучные ассоциации»[29]. На этом основании он предлагал вместо «идей» говорить об «эйдосах». Следовало бы внять мудрому совету и при анализе философии Достоевского. Если же, в духе Бердяева, продолжать говорить об *идеях,* то во избежание недоразумений, необходимо особенно тщательно обрисовать контуры этого понятия.

Однако при всей четкости смыслового рисунка, не оставляющего сомнений в метафизической интерпретации данного термина Бердяевым, надо признать, что понятие *идеи* не исчерпывает всей глубины подразумеваемого под ним содержания. Для самого Бердяева представляло немалую трудность подобрать термин, который бы адекватно отражал его интуицию, поскольку экзистенциально мыслящего метафизика не удовлетворяло ни платоновское, ни кантовское понимание *идеи.* Тем не менее, ничего более подходящего философ не нашел, решившись дать затасканному и довольно таки обесцененному термину свое собственное истолкование.

При всем желании узреть в Канте метафизика, Бердяев не мог разделить его взгляд на *регулятивный* характер идей. Согласно Канту, идея представляет собой «регулятивный принцип, посредством которого разум, насколько это в его власти, распространяет систематическое единство на весь опыт»[30]. Иными словами, идея не имеет существования вне человеческого разума, порождена им и не может быть признана как нечто метафизически действительное. В тоже время Кант отдавал в полной мере должное конститутивному пониманию идеи у Платона и даже защищал его от поверхностного рационализма. «У Платона идеи суть прообразы самих вещей, а не только ключ к возможному опыту, каковы категории»[31]. Однако сознание невозможности перейти за границы чувственного опыта препятствовало Канту признать реальность идей в качестве творящих архетипов.

У Достоевского, напротив, идеи имеют метафизическое бытие, хотя писатель никогда четко не формулировал свои гносеологические предпосылки. В любом случае для него не могло быть и речи о том, чтобы признать за идеями только *регулятивное* значение. Но с точки зрения Бердяева их нельзя было рассматривать и как *прообразы* бытия в платоновском смысле. «Мир идей у Достоевского совсем особый, небывало оригинальный мир, очень отличный от мира идей Платона»[32]. Если вырвать эту фразу из контекста, то может возникнуть соблазн понимать мир идей Достоевского всего лишь как нечто субъективное, замкнутое в пределах творческого сознания и не имеющее за собой никакого онтологического основания. Иными словами, идея представляет собой лишь продукт творческого воображения в трансцендентальной сфере. Действительно, до конца остается неясным, какую степень духовной реальности следует приписать «миру идей» Достоевского в интерпретации Бердяева.

Утверждая, что «и д е и играют огромную, центральную роль в творчестве Достоевского»[33], Бердяев не привносил ничего чуждого в миросозерцание автора гениальных романов, поскольку сам Достоевский придавал «идеям» конститутивное значение. «Идея» определяет характер его героев. Не имеющий идеи персонаж лишен полноты человеческого бытия. Он всего лишь своего рода призрак, тень. Степень реальности человека определяется мерой его *причастности* Идее. Но эта Идея отличается от платоновских архетипов. «Идеи Достоевского – не прообразы бытия, не первичные сущности и уж, конечно не нормы»[34], – подчеркивал Бердяев. Безусловно, идеи Достоевского не нормы в смысле неокантианской интерпретации Платона, но нельзя отрицать, что основные герои последних романов Достоевского являются воплощением неких прообразов (архетипов) и даже *мифов.* В миросозерцании Достоевского можно обнаружить сильное влияние платонизма. Оно не обусловлено никакими внешними обстоятельствами и свидетельствует не столько о книжной эрудиции писателя, сколько о его экзистенциальной причастности платоническому импульсу, проходящему «тонкой струей» через европейскую культуру. «Не менее Платона, – подчеркивал Бердяев, – признавал он определяющее значение идей»[35]. Гораздо яснее на

понятийном уровне мысль об идее, как подлинном существе человека, выразил младший современник Достоевского Вл. Соловьев.

Философ утверждал, что «для настоящего полного бытия необходимо внутреннее единство личности и идеи, как жара и света в огне»[36]. Именно единство такого рода и присуще главным героям Достоевского, позволяющее пережить стоящий за ними метафизический архетип. Напротив, «личность, лишенная идеи, была бы чем-то пустым, внешне бессмысленной силой, ей нечего было бы осуществлять, и потому ее существование было бы только стремлением, усилием жить, а не настоящей жизнью»[37]. Эта мысль Вл. Соловьева становится наглядной при взгляде на анти-героев в романах Достоевского, которые являют собой градацию образов, низвергающихся в бездну небытия: от комически гротескных персонажей до носителей сатанинских импульсов.

Если признать наличие платонизирующего элемента в творчестве Достоевского и усматривать в идее (мифе) конститутивное начало его романов, то такая интерпретация в тоже время не является исчерпывающей и однозначной. При этом нет необходимости отмечать общеизвестный факт, что и у самого Платона понятие идеи по-разному освещалось в его диалогах. Например, если в диалоге «Федон», по мысли А.Ф. Лосева, идея представлена как «порождающая структура человеческой жизни в целом», то в «Пире» она дана как «*предел* для вечного стремления относящихся к ней вещей» и, наконец, в «Федре» идея «не просто предельный эйдос жизни, но предел всего круговорота жизни»[38]. Нет также нужды подчеркивать, что и по сей день существуют самые различные интерпретации платоновского понимания идеи. Но совершено очевидно, с какой из них боролся Бердяев и почему он противопоставлял ей миросозерцание Достоевского. Прежде всего для философа было неприемлемым, что в платонизме «подлинное, идеальное бытие есть универсально-общее, индивидуально-единичное есть или производное и подчиненное или призрачное»[39]. Для Бердяева, напротив, индивидуальная экзистенция выше общего и универсального. Духовный мир состоит не из общеобязательных идей. Он – «царство индивидуального»[40]. «"Общее", объективно принуждающее господствует лишь в этом эмпирическом

мире, его нет в мире духовном»[41]. Только при таких условиях возможна свобода, имеющая примат над бытием.

Идея не «парит» как первообраз над человеком, но активно вырабатывается им самим в творческом процессе самопознания. Иметь идею в этом смысле означает «быть-у-себя». «"Моя идея", – заявил герой романа «Подросток», – заключается в том, чтобы "уйти в себя"». В ответ на это утверждение собеседник Крафт проницательно спросил: «А у вас есть это *место* [курсив мой. – *В.И.*]: "к себе"?"» (13, 60). Этим Достоевский подразумевает, что не каждый человек является обладателем своего «места» или, иными словами, высшего «Я», единого со своей метафизической идеей (архетипом). Идея, обретенная в борениях экзистенциальной диалектики, начинает определять судьбу личности и, в конченом счете, сама является судьбой. Соотношение между индивидуальной интуицией и идей, как архетипом, в таком случае представляет особую и запутанную проблему в произведениях Достоевского. Очевидно, что за образом Раскольникова стоит метафизический архетип, но в сознании петербургского студента он выступал в гротескно искаженном виде. Тоже можно сказать и об идее, овладевшей Аркадием Долгоруким (роман «Подросток»).

Достоевский показал, что, в отличие от вечных архетипов в духовном мире, индивидуальная идея, лишенная интуитивной связи со своей метафизической основой, нередко принимает вид абстрактной концепции и выступает тогда как деструктивная сила, ведущая к демоническому одержанию. «В идее сосредоточена и скрыта разрушительная энергия динамита... Но в идее же сосредоточена и сокрыта и воскрешающая и возрождающая энергия»[42]. Эта воскрешающая сила, пронизывающая индивидуальную интуицию, исходит из духовного мира, касание к которому является необходимым условием раскрытия во всей полноте метафизической природы человеческой личности.

Примечания

[1] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 107.

[2] См. подробнее: *Мережковский Д.С.* Л.Толстой и Достоевский. М.,1995. С. 147.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 110.

[5] Там же. С. 108.

[6] Там же. С. 109.

[7] Там же. С. 107.

[8] *Klepinine T.* Bibliographie des oeuvres de Nicolas Berdiaev. P., 1978. P. 32–33.

[9] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 107.

[10] *Кант И.* Критика чистого разума. М., 1994. С. 8.

[11] Цит. по: *Хайдеггер М.* Что такое метафизика // Хайдеггер М. Лекции о метафизике. М., 2010. С. 39.

[12] *Бердяев Н.* Самопознание. М.,1997. С. 337.

[13] Там же. С. 377.

[14] Там же. С. 547.

[15] Там же.

[16] Там же.

[17] *Бердяев Н.* О рабстве и свободе человека. Париж, 1972. С. 10.

[18] *Бердяев Н.* Самопознание. С. 547.

[19] *Бердяев Н.А.* Опыт эсхатологической метафизики // Бердяев Н.А. Царство духа и царство кесаря. М., 1995. С. 169.

[20] *Голосовкер Я.Э.* Достоевский и Кант. М., 1963. С. 96.

[21] *Бердяев Н.А.* Опыт эсхатологической метафизики. С. 171.

[22] *Хайдеггер М.* Что такое метафизика? С. 38.

[23] *Булгаков С.* Свет Невечерний. М., 1999. С. 206.

[24] *Блок А.* Дневник. М., 1989. С. 123.

[25] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 108.

[26] *Иванов Вяч.* Основной миф в романе «Бесы» // Иванов Вяч. Собр.соч.: В 4 т. Т. 4. Bruxelles, 1987. С. 437.

[27] Там же.

[28] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 108.

[29] *Лосев А.Ф.* История античной философии. М., 2005. С. 59.

[30] *Кант И.* Критика чистого разума. С. 407.

[31] Там же. С. 226.

[32] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 108.

[33] Там же.

[34] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 108.

[35] Там же.

[36] *Соловьев Вл.* Чтения о Богочеловечестве // Соловьев В.С. Собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. СПб., [1911–1914]. Т. 3. С. 70.

[37] Там же.

[38] *Лосев А.Ф.* Вводные замечания // Платон. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М., 2010. С. 5–6.

[39] *Бердяев Н.* О рабстве и свободе человека. С. 63–64.

[40] Там же. С. 64.

[41] Там же.

[42] *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского. С. 108.

ЛИЛИАННА КИЕЙЗИК

(Польша, Зеленогурский университет)

Сергей Булгаков о Ф.М. Достоевском

Энциклопедическое значение творчества Сергея Булгакова заключается в том, что он писал, кроме великих философских и теологических произведений, также многочисленные этюды о русских и зарубежных философах и мыслителях. Они являются прекрасными характеристиками изучаемых им авторов, их трудов или литературных шедевров. Ведь Булгаков был не только экономистом, религиозным философом и богословом, но и теоретиком культуры.

На протяжении всей творческой жизни Булгаков неоднократно писал о творчестве и мировоззрения Ф.М. Достоевского, посвятил ему пять отдельных, специально написанных очерков: «Иван Карамазов (в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы") как философский тип» (1902), «Васнецов, Достоевский, Соловьев и Толстой. Параллели» (1902), «Очерк о Ф.М. Достоевском. Через четверть века (1881–1906)» (1906), «Венец терновый. *Памяти Ф.М. Достоевского*» (1907), «Русская трагедия. О "Бесах" Достоевского» (1914).

Во всех этих очерках, как увидим ниже, Булгаков характеризовал Достоевского как великого писателя и мыслителя, в произведениях которого заключено более подлинной философии, чем во многих томах ее «школьных» представителей. Он пытался разгадать тайну души Достоевского. Считал, что она скрыта в незримой связи между Достоевским – не писателем и художником, а просто человеком – и другим человеком. Следовательно, феномен автора «Братьев Карамазовых» не в писательстве, а в его больном, любящем и страдающем сердце. Ибо Достоевский, по словам Булгакова, имел редкий дар страдания во имя любви к людям и любви к Богу – Христу. Эта любовь была нелегкой, вера также давалась Достоевскому очень нелегко, через сомнения и жизненные испытания. Отсюда – общественное мировоззрение писателя, которое было сходно с булгаковским: спасение человечества возможно только в рамках христианской веры во всеобщее Воскресенье.

Первый очерк «Иван Карамазов (в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы") как философский тип» – это превосходная характеристика русской интеллигенции и прежде всего молодежи конца XIX – начала XX вв. Булгаков говорит здесь, что хотя в России нет достаточного, академического образования, нет оригинальной литературы по философии, но зато русские имеют наиболее философскую художественную литературу. Примером такого философа-художника является Достоевский, а наиболее гениальным (одновременно философским и художественным) произведением – «Братья Карамазовы». Самым ярким персонажем романа является Иван. Хотя нигде нет описания его внешности, его действий, хотя он, будто дух, отвлеченная фигура, как пишет Булгаков, именно его разговоры и его монологи затрагивают самые существенные вопросы эпохи: вопрос о критерии добра и зла, об этической санкции. Для Булгакова, как и для Достоевского, этика была неотделима от религии. И это видно у Ивана, который, теряя религиозную веру, теряет и нравственность. Этические воззрения Ивана Булгаков называет атеистическим аморализмом, наподобие исканий Ф. Ницше. Но мучительность положения Ивана состоит в том, что он не отвечает однозначно на вопрос – существует ли Бог? Он все сомневается и от этого сомнения устает. Даже больше, заключает Булгаков, он не принимает отнюдь не Бога, только мир Им созданный[1]. Он не понимает мира, в котором страдают не только взрослые, но и дети. Если можно говорить о вине взрослых, то ему не понятно, почему невинные дети должны «унавозить» «будущую гармонию» мира (14, 222). Следовательно, вопрос Ивана такой: каково происхождение и значение зла? Это вопрос философский, поэтому Иван есть философский тип, констатирует Булгаков. Вопрос этот неразрешимый. «И каждый последующий философ (несмотря на то, какого бы не было решение его предшественников) ставит его все заново»[2]. И не философы, а обыкновенные, простые люди ставят его и решают для себя.

Далее Булгаков обращается к идее человекобога у Достоевского. XIX в. принес с собой идеи позитивизма и социализма, которые, как и христианство, утверждают, что настоящее есть подготовка к будущей жизни, но не потусторонней, небесной, но жизни здесь, на земле. Тогда вроде бы погибнут все формы

порабощения и эксплуатации человека, и «явится новый, свободный, научно владеющий природой человек, человекобог по выражению Достоевского»[3]. Однако, заключает Булгаков, это все такая же вера, только вера в человекобога, которая заменяет веру в Богочеловека. Какой отсюда вывод? Для того чтобы жить и работать ради будущей перспективы, необходимо верить в человечество. Выражением этой веры есть, по его мнению, теория социализма, понимаемая не только как экономическое учение, но и как мировоззрение, и как говорит Булгаков, даже шире – как религия, но религия, в которой люди должны жертвовать своим личным счастьем во имя безличностного, будущего прогресса других. В этом плане Иван Карамазов выражает сомнение относительно этой идеи. Оно блестяще выражено в «Легенде о Великом Инквизиторе».

К этой теме мы еще вернемся, рассматривая следующие очерки. Сейчас отметим только, что это «разговор о людях, о их равенстве во Христе как нравственной аксиоме»[4]. Ведь люди, по мнению Достоевского, могут быть равны только в Боге, т.е. этически, но не могут быть равны в природе[5], а получается, что это «природное, естественное неравенство побеждает идею их равенства там, где она лишена религиозной санкции». Там, где есть насилие, есть и грехопадение, продолжает Булгаков. Инквизитор же хочет дать людям внешнюю, мнимую свободу, которая приведет к разделу людей на расы и, следовательно, к двойной морали: господ и рабов.

Достоевский считал, что социализм является следствием поисков, условий, в которых находилась русская жизнь, и прежде всего болезнью религиозного неверия, а Иван болел ею. Булгаков добавляет, что ивановский скептицизм как признак этой болезни определял весь русский характер культуры XIX – начала XX вв. Вот почему в этой культуре (в том числе и в рождающейся русской философии) возникает этическая проблематика, поиск ответа на сомнения русского ума.

Второй очерк «Васнецов, Достоевский, Соловьев и Толстой. Параллели» (впервые опубликован в сборнике «Литературное дело») посвящен рассуждениям о народности. Булгаков заявляет здесь, что для того, чтобы установить черты народности, необходимо принять во внимание «тот источник национального самосознания, который открывается в созданиях великих деятелей духа, в которых отражены черты народности»[6]. Произведения этих «великих деятелей духа» есть «зеркало», в которое Булгаков приглашает смотреться русское общество, чтобы узнать себя. В живописи это – В. Васнецов, в литературе – Ф. Достоевский, в философии – Вл. Соловьев, в теоретическом обосновании христианства – Л. Толстой.

Религиозные картины Васнецова, по Булгакову, учат понимать Бога, показывают религиозные искания святых, князей, благочестивых лиц. Его искусство, по словам Булгакова, изображает «все глубины человеческой души», а народ таким, каков он есть. Федор Достоевский был для Булгакова Васнецовым в литературе[7]. Основная идея, которая вдохновляла его творчество, была христианская идея[8]. И даже социализм Достоевский связывал с этой идеей, что нашло выражение в «Дневнике писателя» (январь 1881 г.), где он прямо заявил, что «русский социализм не в коммунизме, не в механических формах, а в соединении со Христом»[9]. Булгаков констатировал, что христианская идея связана с проблемой атеизма, этой основной болезнью XIX в. Проблема атеизма мучила Достоевского всю жизнь.

Достоевский верил в исключительное, историческое призвание русского народа, «народа богоносца». Он призван судьбою показать миру «начало истинного братства» – вдохновенно заявляет Булгаков, «явить истинный социализм», т.е. единение во Христе. И эта вера в призвание русского народа была для Достоевского истинной религией, она нашла выражение в поступках, действиях и речах героев его романов.

Выразителями начал христианской религии были для Булгакова также Вл. Соловьев и Л. Толстой. Великое значение Соловьева он видел в том, что тот выразил на языке философии «вечные истины христианской религии». В свою очередь с Толстого началось в России пробуждение и возрождение русской интеллигенции после господства неверия. Он представлял христианство воинствующее[10].

Два последующих тексты непосредственно связаны с 25-летней годовщиной со дня смерти Достоевского. В России в 1906 г., в самый разгар первой русской революции, широко отмечалась эта годовщина. В том же году вышло и юбилейное, шестое издание полного собрания сочинений писателя, которое подготовила к печати его вдова – Анна Григорьевна. Она

планировала первый том этого собрания издать последним, чтобы поместить в нем «биографический очерк», написанный по заказу каким-нибудь знатоком творчества Достоевского. Эта вступительная статья была заказана известному писателю и публицисту Д.С. Мережковскому, но его текст не понравился вдове писателя и тогда встал вопрос о другом авторе. Выбор пал на Булгакова, который осенью 1906 г. представил текст «Очерк о Ф.М. Достоевском. Через четверть века (1881–1906)».

Здесь Булгаков в основном повторяет те же сюжеты, которые нашли свое отражение в предыдущих очерках. Будет любопытно добавить, что он чрезвычайно добр по отношению к писателю. Даже замечая негативные стороны его мировоззрения, он говорит об этом мягко и осторожно, будто не хочет причинить страданий тем, кто хранит его память. Булгаков начинает с констатации факта, что за 25 лет со дня кончины Достоевского «преобразился не только политический, но и духовный лик России»[11], а русское общество знает и понимает писателя «глубже, нежели его современники». Для того чтобы определить отношение Достоевского «как к современной ему жизни, так и теперешним [т.е. революционным. – *Л.К.*] событиям, необходимо установить основу его мировоззрения»[12]. Булгаков делает это одним словом: Достоевский прежде всего был христианином. Следовательно, задача его заключается в раскрытии того, в чем выражалось христианство Достоевского. Поэтому он стремится определить его религиозные воззрения, их логическую и интеллектуальную сторону, подчеркивает, что Достоевский исследовал христианство в противоположность господствовавшим в XIX в. идеям, писал о религиозном сомнении, о великих муках совести, о проблеме самой важной: «есть ли Бог, можно ли верить в Бога?» Можно назвать его «мучеником религиозной идеи», «мучеником Бога»[13], так как он понимал, что именно значит вера и на страницах романов отвечал на эти вопросы всей душой и сердцем. Из веры во Христа (воплощенное Слово) вытекала вся «программа» Достоевского, его общественный идеал, под которым понимал церковь или соединение людей во Христе, подлинное исполнение идеалов свободы, равенства и братства, которые другие пытаются найти вне христианства. Но и современное христианство, так как оно ограничено лишь одним храмом

и молитвой, в определенной мере, ограничено, добавляет Булгаков. Идеалом Достоевского было введение всей жизни человечества в сферу жизни церковной, это есть высший синтез истории. Для того чтобы осуществить этот идеал, необходимо поставить определенную задачу современной эпохе, утверждает Булгаков. Этой задачей является преодоление существующего раскола между церковью и «обезбоженной культурой». И на это состояние дел обращал внимание Достоевский, осуждал путь католицизма и атеистического социализма.

По мнению Достоевского, ни католичество, ни социализм не в состоянии осуществить синтез культуры и веры, реализовать общественный идеал. Католичество «замутило образ Христа», поставило на Его место Папу римского, «который вооружился мечом и возжелал земного царства»[14]. Католичество превратилось в идолопоклонство, а протестантизм – в атеизм и нравоучение. Социализм Достоевский считал «прямым продолжением католицизма»[15], идеалом чисто механического устроения общества, основанный на вере во всемогущество учреждений. Социализм совершенно вычеркивает из круга своих интересов человеческую личность, заменяя ее абстрактным обществом. На подобные попытки устроиться «вне Бога и вне Христа» писатель смотрел с полной безнадежностью. Такой действительности Достоевский противопоставлял «православную церковь», понимаемую им как «русский социализм», т.е. общество, построенное на фундаменте одновременно этическом и религиозном[16]. Этот идеал церковной общественности предполагал преодоление государства (хотя временно оно может быть необходимо), вообще всякого принуждения и устройство человеческой жизни на началах «положительной христианской свободы». Ибо, благодаря вере, наступит перерождение людей изнутри, и все внешние (государственные) средства принуждения окажутся ненужными. Сам писатель верил, что спастись можно только во «всесветлом единении во имя Христа». Такова главная цель русского народа, только он призван историей осуществить эту идею, так как только он сохранил истинную Христову веру.

Может возникнуть вопрос (и Булгаков его поставил): откуда же открылся простому, греховному, темному народу лик Христов? Достоевский дал вполне определенный ответ:

«[О]н открылся ему в его великих и безмерных исторических страданиях, в Гольгофе его истории, в крестном его пути», как раз ведущему ко Христу[17]. Для Булгакова было ясно, что эта страстная вера Достоевского в народ не может подтвердиться логически, научными методами[18]. И Достоевский не идет за логикой, он гениально подтверждает это литературными средствами.

Правда, эта великая, почти детская вера Достоевского в простой народ повлияла и на то, что он отстаивал самодержавие как наиболее соответствующую и даже демократическую форму народного мировоззрения, но Булгаков пытается оправдать писателя, называя это «политической ошибкой». Факт того, что народ воспринимает царя как отца, носителя не только власти, но и правды вообще не противоречит тому, что рано или поздно он «пробудится от своего сна и освободится от исторических иллюзий» – утверждает Булгаков. А тогда установит народное представительство, которое будет «верно блюсти» его интересы. Ясно всем, заключает Булгаков, что пока русским нужно «усвоить внешние формы европейского парламентаризма» и не бояться этого.

Необходимо подчеркнуть, что, несмотря на положительное отношение к писателю, Булгаков не принимал полностью и безоговорочно все идеи Достоевского. Мы видим, и есть этому подтверждение в тексте очерка, что он считал заниженной и чрезмерно плохой его оценку католичества как антихристианства. Здесь, пишет Булгаков, «преступлена граница дозволенного человеку». Также отношение Достоевского к самодержавию, как мы уже отмечали, было чересчур идеализированным. Философ понимал, однако, «народные истоки этой идеализации». Он писал так:

> [В]опреки всему, несмотря на опричнину, на бироновщину, на весь вековой смрад и насилие петербургского периода, народ взлелеял в душе своей удивительную и трогательную веру в царя...[19]

И дальше:

> Ибо вера народа в царя, если раскрыть ее потенциальное идейное содержание, включает идею упразднителя государственной власти, отмены jus strictum, идею теократического безвластия, и правда этой веры <...> есть высший идеал истории, ее предельная точка, Царство торжествующей церкви, в которое верил и о котором учил Достоевский». Следовательно, можем согласиться с окончательным выводом Булгакова, что писатель «самодержавие защищал только потому, что видел в нем важнейшее средство обеспечить свободу народную[20].

Второй текст этого же 1906 г. «Венец терновый. *Памяти Ф. М. Достоевского*» является записью публичной лекции, прочитанной на вечере в память о Достоевском в Киеве 25 февраля 1906 г. В последующем он был включен в том «Два града» (1911). Этот текст – философская характеристика, здесь Достоевский находится рядом с С.Н. Трубецким и Н. Федоровым.

Булгаков констатирует, что в отношении к Достоевскому со стороны русского общества и русской литературной критики существует двоякое отношение. Большинство относится к нему с равнодушием и видит в нем только «жестокий талант». Другие начинают его серьезно изучать и познавать. Среди них есть и молодежь разных специальностей, и офицеры, и дамы, старики – одним словом многочисленная толпа[21]. Булгаков ставит вопросы: в чем тайна Достоевского? что соединило эту толпу? чем же он дорог этой «разношерстной толпе»? – и, по ходу анализа, приходит к выводу, что разгадка тайны Достоевского не в его писательстве, но в том, что на первый взгляд скрыто, – в его сердце. Достоевскому был дан дар страдания во имя любви к людям, говорит Булгаков. Стоит только широко открыть глаза, продолжает философ, и мы увидим, что весь этот мир и вся его история «есть одна мучительная трагедия», что мир полон крови, зла, духовных страданий, скорби и печали[22]. Но слышать и понимать – это одно, а разделять и нести на себе все скорби мира – это другое. И только Достоевский, как утверждает философ, «через страдание каторги», «через распахнувшиеся для него бездны человеческого сердца» пришел к Богу. Ведь это дело Бога нести на себе грехи мира. И гений Достоевского состоит в том, что он в своих произведениях «дал почувствовать Христа», поставил Его будто среди нас, учил любить Его[23].

Эта большая вера в Христа и, следовательно, в человечество давалась Достоевскому нелегко[24]. Напротив, она давалась

ценою жестокой борьбы с собой, отчаяния, сомнений, «мук богооставленности» – и все это переживают герои его повестей: Алеша и Иван Карамазовы, Грушенька, Соня и другие. Булгаков заключает, что все-таки вера побеждала в душе Достоевского сомнение, и он сам – «окровавленный» – остался тоже победителем.

Вторая часть очерка посвящена тем взглядам писателя, которые принято называть «общественным мировоззрением». По мнению Булгакова, Достоевского интересовали вопросы, поставленные социалистической идеологией: всеобщей справедливости, равенства, солидарности, счастья. Но он видел, что в материалистических и социалистических теориях они ставятся недостаточно глубоко, ибо для достижения всеобщей солидарности недостаточно механистического соединения людей. Несмотря на все нападки Достоевского на социализм, он не отрицал его правды, но хотел эту относительную правду «поставить в связь и подчинить высшей религиозной правде»[25]. Снова Булгаков повторяет здесь свои выводы из предыдущих очерков. Только равенство во Христе, т.е. подлинное равенство, – вот в чем суть русского социализма. Может быть, констатирует Булгаков, Достоевский в своих утверждениях был чересчур упрям и не всегда замечал, что теория социализма с ее требованиями великих внешних реформ – явление положительное, но в его защиту необходимо сказать, что он «не был социологом, ни политиком, ни экономистом», он просто ставил вопросы, даже если немного отвлеченные по форме, то с необходимостью требующие положительного решения.

Что касается политических взглядов Достоевского, то, по мнению Булгакова, Достоевский был политическим славянофилом и отрицал конституционализм во имя идеализации самодержавия[26]. Он, подобно всем славянофилам, ошибался, отрицая стремления, например, польского народа к самобытности и свободному государству. Он ошибался, сравнивая отношения царя и народа с отношениями отца и детей, ошибался, веря в исключительную миссию русского народа, что приводило его прямо к национализму, но это тоже была его вера и его любовь – вера, добавим, «совершенно неотделима от его существа», и любовь «вопреки всему». Заслуга и значение Достоевского в том, что он, как никто, почувствовал и

выразил коренную общечеловеческую черту: мечтая о счастье будущих поколений, чтить жертвенное, больное страдание. Видно такова наша душа – противоречива и мы ничего не поделаем. Дело не в том, чтобы ее отменить, дело в том, чтобы ее понять, – считает Булгаков.

Последний очерк «Русская трагедия» (1914) был написан под воздействием инсценировки романа Достоевского «Бесы» в Московском Художественном Театре. Булгаков назвал этот роман религиозной трагедией русской души. И пояснил, что русская трагедия есть по преимуществу религиозная, т. е. трагедия веры и неверия[27]. Это религиозная драма, борьба веры с неверием, столкновение двух стихии в русской душе. «Трагедия Достоевского называется "Бесы", – констатирует Булгаков. – Силы зла, а не добра владеют в ней русской душой»[28]. Давая характеристику героев романа: медиума зла – Ставрогина и (будто бы) его «двойников», отражений, которыми являются все остальные, как женские, так и мужские персонажи, – и медиума добра, Булгаков акцентирует те высказывания писателя, которые относятся к феномену русского религиозного миросозерцания. Мы находим здесь рассуждения о тому, что такое народ и какова его религиозная природа, – одну из самых блестящих характеристик, подтверждающих и совпадающих с теми, которые появились в предыдущих очерках. Достоевский, устами Шатова, говорит, что народ есть в основе своей религиозное существо, «тело Божие», народы создаются их религиями, всякий народ потенциально богоносец, поскольку он вынашивает в себе свою религиозную идею, дает в себе место раскрытию божества (см.: 10, 198–200).

Текст заканчивается утверждением Булгакова, что роман «Бесы» не принадлежит только историческому прошлому как шедевр русской литературы. Он нужен также современной России – России начала XX в. Она должна углубиться в себя, «совершить переворот в мыслях и чувствах», совершить «покаяние»[29]. Достоевский в своем романе такое покаяние за свою родину приносит, заключает Булгаков, всё остальное зависит от нас. Стоит задуматься над этими словами, которые не потеряли они своей актуальности и в наш XXI в.

Примечания

[1] См. *Булгаков С. Н.* Иван Карамазов (в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип // Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 26 и след.

[2] См. *Булгаков С. Н.* Иван Карамазов (в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип как философский тип. С. 29–30.

[3] Там же, С. 31.

[4] См.: Там же. С. 36.

[5] См.: Там же. С. 37.

[6] *Булгаков С. Н.* Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев, Толстой (Параллели) // Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 142.

[7] См.: Там же. С. 146.

[8] См.: Там же. С. 146.

[9] Там же. С. 147 (см. также комментарий В.В. Сапова: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 27. *Л.* 1984. С. 19).

[10] См.: Там же. С. 156.

[11] *Булгаков С.Н.* Очерк о Достоевском. Через четверть века (1881–1906) // Булгаков С.Н. Тихие думы, М., 1996. С. 187.

[12] Там же. С. 189.

[13] Там же.

[14] Там же. С. 193.

[15] Там же. С. 194.

[16] См.: Там же.

[17] См.: Там же. С. 201.

[18] См.: Там же. С. 202.

[19] Там же. С. 208.

[20] Там же.

[21] *См. Булгаков С. Н.* Венец терновый. Памяти Ф.М. Достоевского // Булгаков С.Н. Два града: Исследования о природе общественных идеалов. СПб., 1997. С. 301.

[22] См.: Там же. С. 302.

[23] См.: Там же. С. 303.

[24] См.: Там же. С. 304.

[25] Там же. С. 305.

[26] См.: Там же. С. 307.

[27] *Булгаков С.Н.* Русская трагедия // Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996, С. 8.

[28] Там же. С. 9.

[29] Там же. С. 24.

К.А. БАРШТ

(Россия, Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН)

Концепция субстанционально-онтологического «единосущия» в творческом наследии Ф.М. Достоевского и трудах Н.О. Лосского

В «записной тетради» к «Бесам» Достоевского содержится запись, не раз вызывавшая научные дискуссии:

> Князь: «Они все на Христа (Ренан, Ге)… критикуют его учение как несостоятельное для нашего времени. А там и учения-то нет, там только случайные слова, а главное, образ Христа, из которого исходит всякое учение» (11, 192).

Эта мысль связана с важнейшим пунктом миропонимания Достоевского. Общеизвестно, что ему была чужда надежда на «чудо, тайну, авторитет», он искал бытийные опоры во внутренних ресурсах человеческой личности, глубоко веря в то, что в каждом человеке есть потенциал полноты жизни и морального самосовершенствования. В «Дневнике писателя» («Золотой век в кармане») он утверждает, что «эта мощь есть в каждом из вас, но до того глубоко запрятанная, что давно уже стала казаться невероятною» (22, 12–13), так как социум не предлагает человеку практически ничего, кроме амплуа «наполеона» и/или «великого инквизитора»; варианты тех и других составляют немалую часть персонажей писателя. Мысль о том, что в каждом человеке живет отсвет Смысла всей мировой истории, а явление Христа есть свидетельство высокого достоинства человека, воодушевляла писателя; ее влияние на русскую философскую и эстетическую культуру трудно переоценить, она органически вошла в идеологию русского символизма (например, в цикле о «Прекрасной Даме» А. Блока).

Достоевский считал, что в основании религиозности лежит личное ощущение объективного смысла мировой истории и живое чувство ответственности за осознанное участие в

ней. Человек, заменяющий этот комплекс чем-то внешним, существующим за пределами его кругозора, тем самым свидетельствует о потере им веры в объективный смысл бытия, хотя, в рамках демонстративно-истерического «религиозного» стиля поведения может выглядеть как «истинно верующий». Подобная «фарисейская закваска» была глубоко чужда Достоевскому, который был сосредоточен не на букве, но на духе Истины, сознавая безмерную ценность жизни и абсолютное предназначение лица каждого человека. В соответствии с его представлением, «Дон-Кихот» М. Сервантеса может служить полноценным выражением сущности жизни человечества – как выражение ответственного пути в жизни, но не отречения от своих ценностей во имя навязываемых извне норм и правил (22, 92). В главе «Великий инквизитор» «Братьев Карамазовых» речь идет отнюдь не только о католической церкви, но о любой идеологии, которая потребует от человека отказа от личной свободы во имя «счастья» (14, 224–241). В основе антропологии Достоевского лежит позитивная сосредоточенность на личной ответственности человека как фундаменте бытия[1]. Известные еретические отклонения «православия Достоевского» от канонической модели, по сути, выражают требования писателя к национальной религиозной традиции: он имел в виду необходимость опоры на моральный идеал, выраженный лицом Иисуса Христа, развивая свой вариант экзистенциального персонализма.

Не совпадая в этом со многими современниками, находясь под постоянным огнем критики со стороны разного рода «неистовых ревнителей», Достоевский последовательно развивал свою идею морально-онтологической опоры человека, которая получила затем развитие в трудах ряда философов, отечественных и зарубежных. Эта концепция была развита в философском творчестве Н.О. Лосского, труды которого можно считать превосходным комментарием к мысли Достоевского об ответственном мировидении человека как исходной категории и первоэлементе бытия. Оба мыслителя сходились в том, что человек несет в себе часть Смысла Мироздания наравне и одновременно со всей остальной мировой субстанцией, отношение к которой и есть выражение его морально-онтологического статуса. Эта мысль является стержневой во всех произведениях

писателя, начиная с «Бедных людей» и кончая «Речью о Пушкине». Согласно идее Лосского, каждое индивидуальное «я» обладает «нормативной идеей», своим вариантом стремления к единению с миром и обретению полноты бытия. Личность, таким образом, понимается им как «деятель»: это воплощенная и активно действующая точка зрения на мир, которая осознала свои цели и реализует их в своем поведении. Лосский был уверен, что это же распространяется на любой фрагмент мировой субстанции (начиная с атома), любой фрагмент Мироздания сохраняет возможность личного бытия, следовательно «потенциал личности»[2].

Обратим внимание на то, каким образом устанавливается отношение между личной точкой видения героя-философа «Бесов» Марьи Тимофеевны Лебядкиной и окружающим человека вещественным наполнением Мироздания:

> «А по-моему, говорю, Бог и природа есть всё одно». Они мне все в один голос: «Вот на!» Игуменья рассмеялась, зашепталась о чем-то с барыней, подозвала меня, приласкала, а барыня мне бантик розовый подарила, хочешь, покажу? Ну, а монашек стал мне тут же говорить поучение, да так это ласково и смиренно говорил и с таким надо быть умом; сижу я и слушаю. «Поняла ли?» – спрашивает. «Нет, говорю, ничего я не поняла, и оставьте, говорю, меня в полном покое». Вот с тех пор они меня одну в полном покое оставили, Шатушка. А тем временем и шепни мне, из церкви выходя, одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество: «Богородица что есть, как мнишь?» – «Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого». «Так, говорит, Богородица – великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная – радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на поларшина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет, таково, говорит, есть пророчество». Запало мне тогда это слово. Стала я с тех пор на молитве, творя земной поклон, каждый раз землю целовать, сама целую и плачу (10, 116).

Совокупность разных частей Вселенной образует единство лишь в случае смыслового соотнесения их друг с другом – необходим объединяющий фактор, универсальный ключ к этому единству. Таким фактором оказывается личное видение человека, которое тем самым становится атрибутом бытия. Качество этого видения, следовательно – качество входящего в кругозор бытия, определяется напряжением ответственности человека за все окружающее его пространство Вселенной, в каком виде оно не было бы проявлено. Способ видения мира со стороны каждого индивидуального «я», таким образом, обретает характер необходимой и безусловной онтологической ценности. Образуется критерий, согласно которому, чем выше ответственность и готовность к жертве со стороны отдельного лица, тем выше смысл и больше значение отдельного существа в мировой истории. Граница между Мирозданием и личным «я» в «ответственном кругозоре» Иисуса Христа отсутствовала. Это и является идеалом, к которому стремился сам Достоевский, а также инициировал своих персонажей и читателей.

Формулируя концепцию «органического миропонимания», Лосский настаивал на том, что любой элемент может существовать лишь «в системе целого»[3]. Такая постановка вопроса требует, чтобы деятельность каждого человека была бы последовательно направлена на абсолютное и имела ответственный творческий характер. Персональные линии ответственности, различные по степени практической воплощенности, образуют волокна истории, сплетенные между собой в общую ткань, соединяющую воедино все форматы мировой субстанции («земли» Марьи Тимофеевны Лебядкиной); бытие связывается в одно целое стержнями индивидуальных сознаний, дающих ему онтологическую опору. В соответствии с такой конструкцией, важно как можно глубже «напитать землю слезами», деятельно выразить как можно более высокий уровень ответственности за нее. Мировое сознание смотрит в мир одновременно глазами всех живых существ, каждое из которых незаменимо и незаместимо. С другой стороны, мировое сознание не имеет приписываемой ему дробности, оно едино во всем, и отдельные существа захватывают только часть его возможностей. Любое движение человека влияет на всё Целое непосредственно и немедленно; фактически, это целое управляет с помощью одной

своей части другими своими частями. Из такой постановки вопроса можно сделать ряд выводов, некоторые из которых были сделаны самим писателем, некоторые – продолжателем этой идеи, Лосским.

Если для Достоевского важнейший компонент Мироздания – это ответственное лицо человека, пребывающего в состоянии долженствования по отношению в миру («лицо идеи»), то для Лосского личность – «центральный онтологический элемент мира: основное бытие есть субстанциальный деятель, т.е. или потенциал личности, или действительная личность»[4]. Всё остальное в мире существует как дополнение к ней, в виде процессов, реакций, событий, и все они – производные от активности личностных образований, действительных личных деятелей. Действительно, все не субстанциональные единства (предметы быта, артефакты, элементы природы и культуры) – состоят из кусочков вещества, которые сохраняют возможность реализации своего личностного потенциала. Каждая молекула или даже атом есть «потенциально-личное бытие», которое в любой момент может вступить в союз с другими частями и образовать новый организм, имеющий личный характер. Центральная, основополагающая точка – «тихомолком руководит всяким нашим ощущением о каком бы то ни было предмете»[5], и поэтому незначительных или скрытых жестов или поступков в жизни человека существовать не может, всё имеет значение и прямо влияет на его онтологию[6].

Каждое тело вмещает в себя столько сознания, сколько может вместить; уровень его автономности пропорционален уровню отделенности от Целого. Осознание себя «единственным» – это высший уровень автономности и минимальный уровень ответственности за Целое, таков Люцифер или герой книги Макса Штирнера. Тело есть вспышка Мирового Сознания, акт его движения, траектория одного из компонентов субстанции, различие между познанием и самопознанием становится условностью. Поэтому Лосский требует принципиальной неотделенности сознания познающего от сознания познаваемого объекта (включая все возможные форматы субстанции), фактически, обращая мир в один сплошной полилог сознаний, продолжая тем самым идею «полифонии», отмеченную М. Бахтиным и реализованную в структуре произ-

ведений Достоевского. Несводимость каждого индивидуального видения к другому не препятствует выполнению принципа единосущия, но помогает ему:

> Идеальная дифференцирующая противоположность, не осложненная реальной противоположностью, дает содержания бытия, совместимые друг с другом и взаимопроникающие друг друга, как различные тона аккорда; она есть условие совершенной полноты бытия[7].

Требование, чтобы познаваемый предмет стал частью сознания познающего, Лосский называет принципом «органического мировоззрения»: «[Ч]тобы познать предмет, нужно <…> чтобы он вступил в кругозор сознания познающего субъекта, стал имманентным сознанию». Это размещение в своем сознании сознания другого тела вовсе не есть причинное отношение, настаивает Лосский; этот тип контакта с другим «я» он называет методом «иметь в виду» «в подлиннике»[8].

В мировой субстанции, наделенной сознанием, действует творческая энергия жизни, которая обнаруживает себя в виде стремления к соединению и комбинациям: молекула, одноклеточный организм, многоклеточный организм, общество, вселенная как целое; каждая последующая ступень показывает большую активность, чем предыдущие. Мир устроен на основе принципа притяжения и отталкивания частей вещества и тел друг к другу и друг от друга: таковы любовь или ненависть между людьми, магнитные явления, гравитация и проч. Все эти явления образуют единство, действуют не изолированно друг от друга, но выступают как часть большого и сложного комплекса векторов сил, оказываются в тотальной ответственной связи друг с другом. Лосский называл это «принципом единосущия». Например, попытки создания связи между людьми, основанной на вражде одной группы людей к другой (как при создании политической партии) есть «отвлеченное единосущие», связь между двумя и больше телами, не основанная на вражде к чему-то и к кому-то – «реальное единосущие», которое является главным способом позитивной связи человека с Богом, так как «в мире все имманентно всему»[9]. Человек обязан быть активен в стремлении к соединению, потому что находится в рамках своего предназначения (функционально связан как «член единосущия»). Мысля в рамках сформулированной Достоевским идеи множественности центров Мирового сознания, Лосский приходит к мысли: любое значение существует лишь относительно какой-то точки видения и, одновременно, определяется качеством ответственной связи этой точки с Целым.

Ценность определяется «значением бытия», представленностью любого объекта воспринимающему сознанию. Каждый элемент бытия обладает «*длясебябытием* субъекта в них»[10], другими словами, существование и значение (ценность) обусловлены положительным отношениям к ним некой точки зрения. Согласно этой идее, бытие устроено таким образом, что личное «я» оказывается имманентно всем своим проявлениям, они существуют для него («он» – условие «их» существования)[11]. Каждый элемент бытия, выраженный телесно и ментально, есть ценность, потому что приближает мир к полноте бытия – или удаляет от него; ценным оказывается то, что готово к ответственному любовному самопожертвованию. Высшая ступень конкретного единосущия достигается с помощью любви, которая имеет две стороны, два основных вектора: к Единому (как к воплощенному целому Вселенной) и к каждому отдельному формальному явлению материала Вселенной, понятому как другое «я». Любовь выступает как положительно-приемлющая энергия соединения частей Вселенной в одно целое.

Лосский говорит о Мироздании как живом существе, каждый элемент которого является «членом» мирового сознания, частью Творения и должен ответственно связать себя со всем остальным – таково условие единосущия и системности всей Вселенной:

> Мир, состоящий из деятелей, самостоятельных, поскольку они творят свои проявления в пространстве и во времени, но связанных отвлеченным единосущием, обуславливающим единую форму (пространство, время и т.п.) не может быть сам причиною себя, он предполагает единый творческий источник своего происхождения, благодаря которому деятели суть члены единой системы отношений», «этот источник мира может быть мыслим только как начало Сверхсистемное, Сверхмировое, несоизмеримое с миром[12].

Стремясь к полноте выражения своего «я» и выполняя принцип единосущия, человек обязан приравнять себя к любому другому фрагменту мировой субстанции, например, как это делает Марья Тимофеевна Лебядкина и описанная ею «старица», к «земле».

Полнота бытия, которая является конечной целью любого элемента Мироздания[13] и которая может быть достигнута непосредственно, в социальном мире обусловлена жесткими схемами ценностей, когда одна ценность определяется другой, более высокого уровня. Предельная самоценность есть абсолютная полнота бытия, поэтому герой Достоевского пытается замкнуть свою жизнь на самую высшую ценность, там, где «нет разделения на ценность и бытие»[14], напитывая мировую субстанцию своими слезами. В слиянии с мировой субстанцией («сырой землей») заключено высшее удовлетворение существа, жаждущего безусловного онтологического оправдания. Дело и действие определяют качество и конечную ценность человека как единицы в составе Целого, потому что: «1) каждая часть существует для целого, 2) целое существует для каждой части, 3) каждая часть есть целое в некотором особом аспекте его»[15]. Все качественные свойства такого деятеля есть прямое производное от того дела, которым он занимается. Весь вопрос заключается в способе принятия иного бытия, принудительное принятие такого бытия есть неполное, частичное принятие; только с помощью свободного принятия можно получить полноту бытия и совершенство: «Только свободное существо может быть совершенным»[16].

Развивая идею Достоевского о фундаментальном онтологическом значении лица, видящего и оценивающего мир, Лосский решает вопрос о свободе. Причина деятельности человека всегда находится внутри него самого в виде стремления к единосущию и живой силе любви. В книге «Свобода воли» Лосский доказывает, что любое событие есть выражение творческого акта деятеля, не вынужденного внешними условиями, которые могут быть лишь поводом, но не причиной возникновения деятельности. В основе лежит «сверхкачественная творческая сила деятеля», которая не детерминируется событиями, но детерминирует события. Отвергая тем самым механизм социально-психологической причинности, Лосский

определял свою концепцию причинности как «динамическое понятие»[17].

Утверждая таким образом первичность личного «я» человека, понятого в качественном слиянии с Целым Мироздания, Лосский приходит к тому же выводу, что и Достоевский: «Индивидуальное *единственно и незаменимо*»[18]. Любая ценность образуется в соотношении с абсолютной полнотой бытия (абсолютной ценностью, где бытие и ценность совпадают) – тем идеальным комплексом, который Достоевский обозначал словосочетанием «образ Христа» в приведенной выше цитате. Абсолютную ценность бытия писатель понимал как индивидуальное «я» во всей возможной полноте слитой с Мировым сознанием, пронизывающим Мировую субстанцию. С другой стороны, божественная полнота бытия есть бытие вне времени, поэтому ответственные носители этой силы действуют во времени, но на пути к бытию вне времени. Такого рода путь свойственен человеку, отказавшемуся от бренного существования во имя бытия вечного, тем самым вступая в Царство Божие в единстве личного частного существования и Бытия всего Целого. Лосский указывает на культурную ценность такой мировоззренческой установки:

> Члены этого Царства Божия проявляют высшую ступень творческой деятельности, созидающей все новые бесконечно сложные содержания бытия, однако без забвения уже сотворенных ими абсолютно ценных творений, при потенциальном наличествовании будущего в настоящем[19].

Любовное ответственное делание понимается как присутствие прошлого в настоящем, и, одновременно, дает уверенность в наличествовании настоящего в будущем.

Утверждая свой «иерархический персонализм», Лосский приходит к мысли о том, что жизнью можно назвать любую центростремительную творческую активность, обладающую вышеуказанным свойством «длясебябытия»[20]. Отсюда ясно, что всякое бытие есть живое бытие, и потому любой участок мировой субстанции, включая и «неживую материю», имеет перспективу и возможность обрести искомую полноту бытия. Отсюда же можно сделать вывод о принципиальной множе-

ственности миров в составе Целого, каждый из которых образуется за счет активности внутренней точки видения, обладающей онтологическим статусом. «Множественность» существующих неслиянно-нераздельно личных миров, утвержденную Достоевским и столь остро воспринятую в его произведениях Альбертом Эйнштейном[21], опираясь на концепции А. Бергсона, Лосский поддерживает несколькими ценными уточнениями.

Согласно Бергсону, Мировое Сознание выступает как иерархически построенное образование, с другой стороны, множественностью обладает любое индивидуальное лицо. «Едина или множественна моя личность в данный момент?» – задает вопрос Бергсон. Ответ заключается в том, что «я являюсь и множественным единством, и единой множественностью»[22]. Каким образом происходит контакт между личными мирами, несводимыми к личным «я»? Размышляя об этом, Лосский вводит сюда концепцию «взаимодействия»[23], где налицо «не сумма двух действий <…> при котором не имеет смысла различение зачинщиков и обороняющихся»[24], но есть единство изменения, основанного на взаимовлиянии; эта мысль, фактически, была развита М. Бахтиным в его концепции «диалога».

Таким образом, и для Достоевского, и для Лосского, мысливших в одном направлении и объединенных связью преемственности, главным стал вопрос об отношении человеческого сознания к бытию в этико-онтологическом аспекте. Сознание рассматривается ими не как «чистое» нематериальное образование, размещенное в биологической оболочке, не как некая абстрактная непротяженная точка на полотне реальности, но как субстанционально-духовное единство, обладающее физическими параметрами, своим «лицом». Индивидуальное сознание, телесно воплощенное, становится функцией определенного участка мировой субстанции, просвещенного «энергией жизни» в рамках принципа «единосущия». Фактически, здесь не «чистый разум» смотрит в мир, но само вещество осознает свою цельность усилиями каждой из своих частей, опираясь на пример ответственного осознания себя в мире, представленный Иисусом Христом. Вслед за этим принципиально новым представлением об отношении индивидуального сознания к реальности возникает онтологическая модель, намеченная Достоевским, затем подхваченная и развитая Лосским, разумеется,

не только им одним. Сопоставление логики множественных ответственных сознаний, существующих в параллельных мирах, каждое из которых несет образ цельного Бытия, сформированной Достоевским, и концепции «единосущия» Лосского заставляет предположить значительность этого направления в отечественной философско-эстетической мысли.

Примечания

1 См.: *Бердяев Н.* Смысл творчества. Опыт оправдания человека // Бердяев Н. Собр. соч. [В 4 т.]. 3-е изд. [Т. 2]. Париж, 1991.

2 *Лосский Н.О.* Ценность и бытие // Лосский Н.О. Бог и мировое зло. М., 1994. С. 284.

3 Там же. С. 340–341.

4 Там же. С. 284.

5 *Лосский Н.О.* Мир как органическое целое // Лосский Н.О. Избранное. М, 1991. С. 344.

6 «индивидуальное или единственное <…> определено <…> конкретным всеединством во всей его целостности» (*Франк С.Л.* Предмет знания. Об основах и пределах отвлеченного знания. СПб., 1915. С. 415).

7 *Лосский Н.О.* Ценность и бытие. С. 283.

8 *Лосский Н.О.* Мир как органическое целое. С. 345.

9 *Лосский Н.О.* Ценность и бытие. С. 271.

10 Там же. С. 270.

11 Там же. С. 269.

12 Там же. С. 272.

13 Там же. С. 273.

14 Там же. С. 273.

15 Там же. С. 276.

16 Там же. С. 275.

17 Там же. С. 275.

18 Там же. С. 276.

19 Там же. С. 278.

20 Там же. С. 284.

21 «Достоевский дает мне больше, чем любой научный мыслитель, больше, чем Гаусс» (*Мошковский А.* Альберт Эйнштейн. М., 1922. С. 162).

22 *Бергсон А.* Творческая эволюция. М., 2006. С. 252.

23 *Лосский Н.О.* Мир как органическое целое. С. 342.

24 Там же. С. 343.

И.А. ЕДОШИНА
(Россия, Кострома,
Костромской государственный университет)

«Мистические узлы» Серебряного века

(«“Легенда о Великом инквизиторе” Ф.М. Достоевского» В.В. Розанова)

Начну свои размышления о «мистических узлах» Серебряного века с обращения к одному эпизоду из «Дневников» прот. Александра Шмемана:

> Думал: в чем разница между, скажем, Пушкиным, с одной стороны, и «серебряными», с другой? В том (пришло в голову), что Пушкин жил в реальном мире, реальном обществе: его средой были гвардейские офицеры, «свет», в Михайловском – няня и «народ». «Серебряные» же живут и дышат, окруженные «литературоведами» и «литераторами», «специалистами» – кто по голландской живописи, кто – по запятым у Пушкина и т.д. Отсюда – впечатление искусственного мира, искусственного воздуха. Отсюда тоже – это отцеживание комара, одержимость «вариантами», тем, «что кто сказал» и «написал», и т.д. Было что-то от блоковского балаганчика во всем этом Серебряном веке («истекало клюквенным соком»)[1].

Эта запись явно не совпадала с тем, как в России воспринимался Серебряный век в постсоветскую эпоху – «с придыханием», в культуре Серебряного века обнаруживали парадигмы искусства, а все его деятели были великими, как минимум. Серебряный век как-то сразу и, казалось, навсегда обрел высокий статус в истории отечественной культуры. Подобного рода быстротечность вполне сопоставима с классическим для Серебряного века утверждением: «Жасминовые тирсы наших первых менад примахались быстро»[2]. Серебряный век в конце 1980-х, а затем в 1990-е годы буквально обрушился нескончаемой лавиной издаваемых и тут же переиздаваемых авторов, повергая в состояние интеллектуального опьянения. За искусственными

запретами большевизма скрывалась великая культура, в свою очередь, не лишенная искусственности.

Дифференциация века Золотого и века Серебряного, предложенная отцом Александром, основана на органичности в первом случае и искусственности – во втором. Потому Пушкин как центральная фигура Золотого века имманентен не столько своему времени, сколько самой органике жизни. Серебряный век весь придуман, сочинен, причем придуман и сочинен, как минимум, дважды. Сначала – самими творцами Серебряного века, которые не только искали новых, никем не виданных и не слыханных художественных форм, но еще и жизнь свою выстраивали по законам искусства, что отразилось в термине «жизнетворчество». Потом – теми исследователями, которые были современниками «творцов» жизни и писали о них критические статьи. Например, С.К. Маковский утверждал, что для Серебряного века характерны «искание высшей правды, религиозный подход как к личным переживаниям, так и ко всякой судьбе человека на земле»[3]. Впрочем, замечу, высказывались и критические замечания. Например, в известных статьях Вл. Соловьева резкой критике подвергался символизм, в котором философом подчеркивается болезненное состояние самих авторов, что накладывает неизгладимый отпечаток на их создания. Однако сами символисты видели в Соловьеве своего предтечу. Подобного рода «зазор» между утверждением и отрицанием в культуре Серебряного века заполняется игровой стихией в искусстве (например, в творчестве К. Сомова) и в жизни (известная игра в демона отца Блока). А еще могло быть назначение на роль, например, Прекрасной Дамы вопреки воле той, кто должна была играть ее. А еще могло быть самоназначение: Анна Шмидт в роли Софии Премудрости Божией. И такие примеры можно было бы множить и множить.

Сопоставление отцом Александром Серебряного века с «Балаганчиком» А.А. Блока не кажется мне сегодня абсурдным, наоборот, сквозь призму его строк в этой культуре открывается нечто важное, сущностное, потому приведу стихотворение «Балаганчик» (1905) целиком.

Вот открыт балаганчик
Для веселых и славных детей,

Смотрят девочка и мальчик
На дам, королей и чертей.
И звучит эта адская музыка,
Завывает унылый смычок.
Страшный черт ухватил карапузика,
И стекает клюквенный сок.

Мальчик
Он спасется от черного гнева
Мановением белой руки.
Посмотри: огоньки
Приближаются слева…
Видишь факелы? видишь дымки?
Это, верно, сама королева…

Девочка
Ах, нет, зачем ты дразнишь меня?
Это – адская свита…
Королева – та ходит средь белого дня,
Вся гирляндами роз перевита,
И шлейф ее носит, мечами звеня,
Вздыхающих рыцарей свита.

Вдруг паяц перегнулся за рампу
И кричит: «Помогите!
Истекаю я клюквенным соком!
Забинтован тряпицей!
На голове моей – картонный шлем!
А в руке – деревянный меч!»

Заплакали девочка и мальчик,
И закрылся веселый балаганчик[4].

Сквозь эти строки угадывается призрачность, некоторая искусственность и одновременно мистичность культуры Серебряного века. Не случайно мотивы мистические определят драматический текст Блока под названием «Балаганчик» (1906), где, кстати, также паяц признается, что истекает клюквенным соком. В списке действующих лиц обнаруживаются – «Мистики обоего пола в сюртуках и модных платьях, а потом в масках и маскарадных костюмах», «Председатель мистического собрания». Именно личности мистические

представляют в пьесе основных персонажей, пространство то сжимается, то расширяется, каждый раз наполняясь то ли новыми героями, то ли мистическими видениями, с коими не в силах справиться автор. В этом всякую минуту изменяющемся (то ли картонном, то ли вообще лишенном телесной оболочки) мире лишь бьющий из головы паяца клюквенный сок оказывается подлинным. Конечно, сведение всего Серебряного века к «клюквенному соку», сочащемуся из картонной головы паяца, вряд ли справедливо, но и совсем забыть о нем тоже невозможно. Если видеть в «Балаганчике» Блока сущностные приметы культуры Серебряного века, то следовало бы определить их как двоение, мерцание, оборотничество. Всё так и всё не так, всё имеет одновременно обе стороны. Так в иконе обратная перспектива разворачивает предметный мир в несвойственный ему в человеческом восприятии ракурс, рождая мистические (подлинные) образы сверхчувственного бытия.

Но культура Серебряного века весьма далека от тех сущностей, что свойственны иконе, о чем, думается, свидетельствует именование этой культуры, основанном на связи серебра и века. Серебро – металл особого свойства: в отличие от золота серебро со временем темнеет и утрачивает свой цвет, подспудно оставаясь благородным металлом. Иными словами, в самом металле содержится провокация к действию, к изменению, потому Серебряный век целиком построен на стремлении осуществить задуманное в жизни. Искусства всегда мало. Любая идея должна быть внедрена в жизнь. Потому рождаются эксперименты на башне Вяч. Иванова, сотворение Третьего Завета Мережковскими, «сбрасывание» с корабля современности классической русской литературы, большевистский переворот в октябре 1917 г. Все это явления одного ряда, одной природы. Не случайно Блок радостно восклицал: «Мы на горе всем буржуям / Мировой пожар раздуем. / Мировой пожар в крови, / Господи, благослови».

Двойственная природа Серебряного века породила его «мистические узлы», один из которых воплотился в творчестве и личности Достоевского. Как прозорливо заметил Ф. Шперк, «в литературе нашей Достоевского я решился бы назвать художником грядущего», и далее Шперк указывает на его «мистичность»[5].

Размышляя о значении Достоевского, И. Анненский, один из самых изысканных художников Серебряного века, обнаруживает в нем «поэта совести». Достоевский – художник особого типа:

> Это был пророк, т.е. сосуд со скрытым в нем и вечно бодрым пламенем, и от этого сосуда волнами расходились среди людей их же, только просветленные страдания, их же, только обостренные сомнения[6].

Смысл же профетического содержания текстов Достоевского задолго до Анненского раскрыл Розанов:

> Он [Достоевский. – *И.Е.*] вскрывает перед нами тайники человеческой совести, пожалуй, развязывает и вскрывает в пределах своих сил тот мистический узел, который есть средоточие иррациональной природы человека[7].

Вот это – иррациональная природа, ее мистицизм увлекали деятелей Серебряного века. И Достоевский пришелся как нельзя кстати.

В жизнь Розанова Достоевский вошел еще в гимназические годы, когда Достоевским не увлекались и мало знали. Чтение романа «Преступление и наказание» произвело на будущего писателя столь сильное впечатление[8], что позволило современному исследователю биографии Розанова определить это чтение как событие[9]. Достоевский воспринимается Розановым как идеально близкий ему человек, потому реальное расстояние между ними словно сокращается, если не исчезает вовсе. Этот процесс «интимизации» пространства даст в Серебряном веке блестящие результаты в восприятии античности (Вяч. Иванов, И. Анненский, Л. Бакст), Киммерии (М. Волошин, К. Богаевский), мира (В. Хлебников), иных культур (В. Розанов). В результате рождается особое искусство, пронизанное мистицифицированными образами, рождающими призрачный, мистический мир высокой культуры.

Поступив в Московский университет, Розанов по-прежнему внимательно, подробно читает Достоевского. Под рукой у него всегда было первое издание собрания сочинений Достоевского (1865–1870), он внимательно следил за творчеством писателя, приобретая новые произведения. Постоянное чтение Достоевского поддерживало мистическую иллюзию присутствия писателя в жизни Розанова. Не без влияния этой увлеченностью текстами и личностью Достоевского в 1881 г. Розанов женится на Аполлинарии Сусловой, бывшей любовнице любимого писателя[10]. Хотя сама Аполлинария была человеком яркой внешности и не лишенной таланта. Потому разница в возрасте (Розанову ко времени их бракосочетания – 24 года, Сусловой – 42 года) не казалась существенной. К сожалению, брак этот не принес им счастья. В культурологическом аспекте этот брак вполне органично вписывается в уже обозначенный процесс «интимизации», но уже не пространства, а «умаления», стяжения времени.

В 1888 г. в Ельце Розанов встретит «друга», В.Д. Бутягину, тайное венчание с которой в 1891 г. последует через полтора месяца после появления на страницах «Русского Вестника» (январь – апрель) работы, принесшей ему известность, – «“Легенды о Великом инквизиторе” Ф.М. Достоевского». Но писал-то он свою «Легенду…» во время развития их романа, который подарит Розанову дом, семью, хотя не без примеси горечи: Суслова не давала развода, поэтому все дети, рожденные Бутягиной от Розанова, считались незаконнорожденными. Встреча Розанова и Бутягиной целиком окрашена в мистические тона. Эта встреча случилась у гроба, и Розанов был поражен искренностью переживания Варварой Дмитриевной смерти абсолютно чужого ей человека. Кажется, он стремится «занять» место того, кого уже нет, но «занять» будучи живым, чтобы оказаться в «потоке» чистого, открытого чувства. И В.Д. Бутягина, женщина глубоко, искренне воцерковленная, мать и вдова, принимает Розанова разом, целиком, без всякой оглядки. Двое стали одним, тем мистическим единством, к достижению которого так стремился Серебряный век. Но брак Розанова и Бутягиной не был освящен. И словно в наказание – Варвара Дмитриевна не донашивает их первого ребенка. Они ищут и находят священника, согласившегося их тайно обвенчать. Эта тайна будет сопровождать семейную жизнь Розанова почти до самой смерти писателя.

Два брака Розанова оказались напрямую связанными с именем Достоевского. Но и творческая жизнь Розанова не проходила без Достоевского. Так, Н.Н. Страхов, который оказал

огромное влияние на становление таланта Розанова, способствовал публикации его первых трудов на страницах столичных журналов, был большим поклонником таланта Достоевского и его другом. Как замечает В.А. Фатеев, «по взглядам Страхов был несравненно ближе к Достоевскому, нежели к Толстому, да и, как известно, сам оказал на него определенное влияние»[11]. Страхов, не будучи богатым человеком, даст Розанову денег для публикации «Легенды…» отдельной книгой, вышедшей в свет в 1894 г. Хотя в рецензии на эту книгу выскажет ряд критических замечаний[12]. Но лично мне представляется более важным иное: поставив Розанова в один ряд с Достоевским, Страхов прозорливо указал на писательский дар того, кто еще в таком качестве себя лишь заявил и заявил именно в «Легенде…»

Отмечаемое многими современниками (Буренин, Михайловский, Богданович, Струве, Иванов-Разумник, Ремизов, Голлербах) «юродство» Розанова связывается, например В.А. Фатеевым, с воздействием Достоевского («Идиот», «Записки из подполья»):

> Розанову, как и героям Достоевского, присуща способность «вмещать всевозможные противоположности», открыта «возможность разом созерцать обе бездны». Розанов принципиально отказывался «гармонизировать» противоречия, которыми полна жизнь[13].

В этом признании имманентности противоречий (антиномий) бытию Розанов удивительным образом совпадает с отцом Павлом Флоренским, который, например, видит в антиномиях мужественную совместность «д а и н е т в остроте своей утверждаемых», потому

> должно быть в вещи нечто, в чем реальность, вся насквозь динамичная, непосредственно раскрывается как смысл, так что символичность и реальность не приставлены другу к другу, а составляют одно живое двуединство[14].

Думается, что обозначенный антиномизм бытия явился источником так называемой противоречивости Розанова, определив специфику его творчества, где ничто ничему не чуждо. Вот и сам Розанов, как кажется Н.А. Бердяеву, словно зародился в

воображении Достоевского: «В нем [Розанове. – *И.Е.*] было что-то похожее на Федора Павловича Карамазова, ставшего гениальным писателем»[15]. По свидетельству Вл. Соловьева, Апокалипсис был любимой книгой Достоевского в последние годы жизни[16]. Те же мотивы определили последнюю книгу Розанова, в которой события октябрьского переворота осмысляются автором как «Апокалипсис нашего времени». Наконец, в Петербурге Розанов умудрялся жить рядом с теми местами, где жил Достоевский, словно создавая общее мистическое пространство их бытия.

Все приведенные факты свидетельствуют, что Достоевский не был Розанову дальним человеком, сопровождая, кажется, всю жизнь, всегда пребывая в сознании где-то рядом, подчас очень близко. Может быть, отсюда сформируется одна из характерных особенностей стилистики текстов Розанова – «интимность», стремление проживать художественные тексты, примеряя их героев, с одной стороны, к реальному, ныне длящемуся бытию (своему в том числе), а с другой – угадывая через их судьбы будущие последствия происходящих событий. «Интимные» интонации придают авторским наблюдениям органичность. И в жизни он разговаривал, приближая насколько возможно свое лицо к лицу собеседника, словно стремясь «ввинтиться» внутрь другого человека, одновременно «вывернув сердцевину своей глубочайшей интимности» (В. Андерсон).

Размышления о легенде «Великий инквизитор» сам Розанов называет «опытом критического комментария» (700). Это, конечно, не опыт эмпирического постижения жизни в традиции Бокля и Молешотта. Розанов мистически угадывает, промысливает будущую особенность Серебряного века – стремление к постижению и представлению опыта мистического преображения бытия как собственного (жизнетворчество), так и всеобщего. Серебряный век – это нескончаемый опыт сотворения не только нового искусства, но и новой жизни.

Тексту «Легенды…» предпослан эпиграф: библейский сюжет об изгнании Адама из Рая. Кажется, Розанов следует за Достоевским, «Бесы» и «Братья Карамазовы» которого имеют эпиграфы библейского содержания. В частности, «Братьям Карамазовым» дан эпиграф из Евангелия от Иоанна:

> Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода.

В отличие от Достоевского Розанов обращается к Ветхому Завету, словно «возвращается» назад (но, как выясняется из «Легенды», сфокусирован на временах более поздних – в XV и XIX веках, в Италии и России):

> И рече Бог: «Се Адам бысть яко един от Нас, еже разумети доброе и лукавое. И ныне да не когда прострет руку свою, и возмет от древа жизни, и снест, и жив будет во век». И изгна его Господь Бог из Рая сладости – делати землю, от неяже взят бысть.

Этот эпиграф, с одной стороны, является условным комментарием к истории семьи Карамазовых (и человечества в целом), а с другой – явно развернут в сторону «Легенды о Великом инквизиторе»: Бог приходит на землю, чтобы предстать перед людьми и увидеть, как они «делают землю». Вопросы исторического христианства, веры и жизни во всей полноте ее бытия (телесно-чувственного в том числе) для Розанова времени написания «Легенды…» давно стали «своими», он много над ними думал и писал, о чем свидетельствуют работы 1882–1890 годов. Эти раздумья корректировались драматической ситуацией в личной жизни. В контексте «Легенды…» драматизм собственного бытия в сочетании с «интимным» восприятием Достоевского сформировали особое (специфическое) понимание Розановым русской литературы. Это восприятие облекалось Розановым в формы, менее всего походившие на те, что использовались в традиционных исследованиях литературы (как современной, так и в историческом освещении). Русская литература (в данном случае – роман Достоевского) оказывалась инструментом, с помощью которого Розанов преодолевал пространство и время, совмещая события в романе Достоевского, Библию, Италию XV и XIX вв. Вот этот мистический синтез и представляется автором на страницах «Легенды…».

В «Братьях Карамазовых» вслед за автором («это будет мой *последний роман*»; с. 13) Розанов видит «завершающее произведение» (18), потому ему в равной степени оказываются

важными как история создания романа в ее узловых моментах (композиция, герои, их прототипы, место и роль «Дневника писателя» в процессе работы над романом, посещение Оптиной пустыни), так и проявления того, что «Братья Карамазовы» – «последний» роман Достоевского (типология героев). И вот тут выясняется, что «Братья Карамазовы» и не роман вовсе: «В нем даже не началось действие: это только пролог к нему» (17). Но пролог столь мощный, что по нему можно судить о грандиозности неосуществленного замысла Достоевского. Здесь сказалась заветная (еще со времен «О понимании») мысль Розанова о части, в которой отражается целое. Потому все творчество Достоевского (думаю, Розанов не ошибся) может быть стянуто к «Легенде о Великом инквизиторе». Ведь содержание легенды обращено ко всему человечеству, к самым коренным вопросам его бытия, вернее, к одному вопросу – веры. Но рядом стоит вопрос о свободе человека, свободе выбора, которая изначально дана ему Богом. Великий инквизитор, встретившись с Христом, именно в свободе видит источник всех бед человечества. Инквизитор дает людям свою веру, но дает ее всем. Эта вера приведет мир к тихому смиренному счастью слабосильных людей, которым всегда будет предоставлен хлеб. Высшим судией станет Великий инквизитор, он волен казнить и миловать. Его не пугает, что «они ниспровергнут храмы и зальют кровью землю». Встретившись с таким страданием от безверия, Христос целует Великого инквизитора. Так же поступит и Алеша, когда Иван завершит изложение своей «поэмы».

Сугубо природный антиномизм бытия, схваченный Достоевским, лишает его тексты формальной завершенности. Зато в них со всей силой творческого гения Достоевского явлена «чуткая восприимчивость ко всему частному, индивидуальному» (32). В этом «частном» Достоевский, подобно Гоголю, приникает ко злу, но иначе, с иными целями: дать «надежду с помощью разума возвести здание человеческой жизни настолько совершенное, чтобы оно дало успокоение человеку, завершило историю и уничтожило страдание» (33). Однако, выясняется, что разум не способен охватить всю природу человека как существа иррационального, поскольку в нем «скрыт *акт творчества*». Отсюда – «развитие в Достоевском

мистического и сосредоточение интереса его на религиозном» (34), на том, что внеположно разуму так же, как и творческое напряжение.

В отличие от Л.Н. Толстого, «художника жизни в ее завершившихся формах», Достоевского влечет все то, что зарождается и разлагается, пребывает в переходных состояниях. Потому в его произведениях читатель обнаруживает «ряд теней чего-то одного: как будто различные трансформации, изгибы одного рождающегося или умирающего духовного существа» (35). И Розанов показывает, как подобный процесс происходит в «Преступлении и наказании» и как не может завершиться вне веры, вне Бога (35-39), чтобы затем перейти во все последующие произведения и разрешиться, наконец, в романе «Братья Карамазовы».

Понимание Розановым «Легенды…» напрямую связано с основным мистическим «узлом» Серебряного века – с вопросами веры, формы и содержания обряда – коренными вопросами не только самой Церкви, но частного мировосприятия, а следом – творчества.

Розанов разбирает характеры основных героев, их поступки с религиозной (православной) позиции. Для него однозначен только старший Карамазов – разлагающийся труп (42), чьи сыновья вольно или невольно наследуют какие-то черты его характера, связаны между собой, но среди них есть Алеша, который знаменует будущее.

В уста старца Зосимы Розанов вкладывает слова, которые имплицитно перекликаются с эпиграфом к роману, расширяя его семантику:

> <…> сущности вещей нельзя постичь на земле. *Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад Свой*, и взошло все, что могло взойти, но *взращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего с таинственным миром иным*; если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и взращенное в тебе (45; курсив везде Достоевского. – *И.Е.*).

Мысль Розанова напряженно движется за событиями в романе, центральное место среди которых занимают бунт Ивана («… *от высшей гармонии совсем отказываюсь* [курсив Розанова. – *И.Е.*] Не стоит она слезенок хотя бы одного только того замученного ребенка, который бил себя кулачонком в грудь и молился в зловонной конуре своей неискупленными слезами своими к “Боженьке”!») и бунт инквизитора («*Зачем же Ты пришел нам мешать?* [курсив Розанова. – *И.Е.*]»)

Обычно в понимании Розановым смысла «Легенды о Великом инквизиторе» Достоевского актуализируется антихристианская позиция писателей[17]. Но так ли это? И Достоевский, и Розанов были людьми крещеными, православными, воцерковленными, потому исправно ходящими в церковь на службы, исповедания, причастия, ибо с детства к этому были приучены. Именно по этой причине герой розановских «листьев» замечает: «Я понял, что в России <…> “быть бунтовщиком” – значит пойти и отстоять обедню»[18]. В данном случае «обедня» символизирует традиционный уклад жизни русского народа. Потому в критических ситуациях (возможно, помимо воли самого человека или неожиданно для него самого) церковь открывается в своей подлинной сути, оказываясь единственным пристанищем человека. Нам, людям, выросшим в советском государстве, относившимся к церкви крайне враждебно, церковь и ее обряды остаются все-таки предметом интеллектуальных раздумий. За исключением, конечно, тех, кто пришел в церковь в поисках духовного окормления и обрел его в стенах храма. Тот православный быт, который столь ярко воспроизведен, например, И.С. Шмелевым, нам неведом, а для Розанова и Достоевского этот быт был частью их жизни. Как, впрочем, и для всей дореволюционной России. Потому, думается, надо различать несомненную принадлежность обоих православию и те вопросы к Церкви, которые рождались в процессе их размышлений и выносились на страницы произведений. С этих страниц, с одной стороны, раздавались грозные инвективы в адрес Церкви, но с другой – эти же страницы были, по образному определению К.Н. Леонтьева, «прикреплены» к Евангелию, к Св. Соборной Апостольской Церкви – все к вещам, сущим вне человека[19].

Чтение Достоевского не прошло для Розанова даром (не случайно тот же К.Н. Леонтьев советовал ему поскорее «перерасти» Достоевского[20]), сосредоточив внимание не на вопросах веры (такового вопроса, думаю, ни для Достоевского, ни для

Розанова просто не существовало[21]), а на тех формах, тех результатах, которые она получает в человеческом сообществе. В «слезинке ребенка» проявляется некое, не понятное герою попустительство Божие, а в вопросе инквизитора отражается своеволие человека, природа которого полностью определяется «гуманистической пустотой» (П.А. Флоренский). Это две стороны одного и того же вопроса: не веры, а ее смысла. И здесь Розанов, казалось бы, идет обычным интеллигентским путем, предъявляя Богу чисто человеческое понимание событий и обвиняя Бога в этом понимании, то есть подходя к сверхчувственному с позиций чувственного. Но в финале своих размышлений Розанов напрямую укажет на «тот сумрак и отчаяние, среди которых мы так долго вращались, говоря о "Легенде"» (113). «Сумрак и отчаяние» – таков итог вопросов к Богу и творения культуры вне Бога. Потому и «Легенда о Великом инквизиторе» Достоевского прочитывается Розановым как своеобразная притча о человеке: «Это горький его плач, когда потеряв невинность и оставленный Богом, он вдруг понял, что теперь совершенно один, со своею слабостью, со своим грехом, с борьбою света и тьмы в душе своей» (113). Потому и выход один – вернуться «к покою простой веры, к этому прочному следствию исповедания непостижимого» (113).

В «Легенде…» Розанов еще находится во власти порывистого «многословия» любимого им автора, чьи тексты (роман «Братья Карамазовы» особенно) наполнены прямыми цитатами, аллюзиями, образами, взятыми из Библии. Розанов изучает, как «работает» чужой текст, помещенный в авторские размышления. Он обнаруживает свое собственное эстетическое сродство монологическому множеству, творящему художественный текст[22], который способен «сжиматься» до самого важного, сущностного, как в притче.

Таким важным и сущностным для самого Розанова стала «Легенда о Великом инквизиторе», поэма, рассказанная в трактире Иваном Алеше. Его мистический опыт, обретенный в процессе написания «Легенды…», окажется значимым не только для самого Розанова, но явится одним из ключевых для понимания своеобразия художественного творчества в эпоху Серебряного века.

Примечания

1 *Шмеман А., прот.* Дневники. 1973–1983 / Сост., подгот. текста У.С. Шмеман, Н.А. Струве, Е.Ю. Дорман; предисл. С.А. Шмеман; примеч. Е.Ю. Дорман. М., 2005. С. 315–316.

2 *Анненский И.Ф.* Книги отражений / Изд. подгот. Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В. Федоров. М., 1979. С. 328.

3 *Маковский С.К.* На Парнасе Серебряного века / Предисл. В. Нехотина. М., 2000. С. 556.

4 *Блок А.А.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 2 / Ред. и коммент. С.А. Небольсин. М., 1971. С. 60–61.

5 *Шперк Ф.* Философия индивидуальности. Varia. СПб., 1895. С. 49.

6 *Анненский И.Ф.* Книги отражений. С. 239.

7 *Розанов В.В.* Собр. соч. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Лит. очерки. О писательстве и писателях / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. М., 1996. С. 35. Далее все цитаты из «Легенды…» даются по этому изданию, страницы указываются в скобках.

8 Розанов признавался: «Достоевского я читал, как *родного*, как *своего*, с VI класса гимназии, когда, взяв на рождественские каникулы "Преступление и наказание", решил ознакомиться с писателем… Помню этот вечер… Прошла вся долгая зимняя ночь, забрезжило позднее декабрьское утро… Тут только я задунул лампу и заснул. …я читал его [Достоевского. – *И.Е.*] как бы записную книжку свою» (см.: *Розанов В.В.* Собр. соч. Литературные изгнанники: Н.Н. Страхов. К.Н. Леонтьев / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. С. 336.

9 *Николюкин А.Н.* Розанов. М., 2001. С. 504, 70-71.

10 Из воспоминаний С.Н. Дурылина: «В.В. [Розанов. – *И.Е.*] рассказывал мне как-то, что женился на Сусловой потому, что она была любовницей Достоевского. <…> Брак – из романа Достоевского, а не из лона Авраамова» (см.: *Дурылин С.Н.* В своем углу / Сост. и прим. В.Н. Тороповой; предисл. Г.Е. Померанцевой. М., 2006. С. 618–619).

11 *Фатеев В.А.* С русской бездной в душе: Жизнеописание Василия Розанова. СПб.; Кострома, 2002. С. 90.

12 *Старый книголюб* [*Страхов Н.Н.*] «Легенда о Великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского. Опыт критического комментария В. Розанова. СПб., 1894 // Новое Время. 1894, 25 ноября. № 6733.

13 *Фатеев В.А.* С русской бездной в душе: Жизнеописание Василия Розанова. С. 466.

14 *Флоренский П.А., свящ.* Собр. соч. Философия культа (Опыт православной антроподицеи) / Сост. и ред. игумен Андроник (А.С. Трубачев). М., 2004. С. 103, 279.

15 *Бердяев Н.А.* Самопознание / Сост., предисл., подгот. текстов, коммент. А.В. Вадимова. М., 1991. С. 148.

[16] См.: *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 10 / Под общ. ред. *Л.*П. Гроссмана и др. М., 1958. С. 502.

[17] См., например, отзывы Н.Н. Страхова («как верно Вы угадали его мучения и отсутствие в нем веры»), К.Н. Леонтьева («оттенки самого Дост. в его взглядах на <…> христианство ошибочны, ложны и туманны»), Рцы («В. Розанов не понимает Достоевского, ибо невозможно <…> понять Достоевского, не понимая Православия»). – Розановская энциклопедия / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. М., 2008. Стлб. 1598.

[18] *Розанов В.В.* Соч: В 2 т. Т. II. М., 1990. С. 529.

[19] *Леонтьев К.Н.* Кто правее? (Письма к Владимиру Сергеевичу Соловьеву) // Леонтьев К.Н. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. Т. 8. Кн. 2 / Текст подгот. и коммент. сост. В.А. Котельников, О.Л. Фетисенко. СПб., 2009. С. 137.

[20] *Розанов В.В.* Из переписки К.Н. Леонтьева // Русский Вестник. 1903. № 4. С. 643.

[21] См. характерное утверждение Розанова в «Легенде…»: «Без сомнения, высочайшее созерцание судеб человека на земле содержится в религии» (61).

[22] Как заметил В.В. Виноградов, «художественная проза <…> представляет сложное типологическое многообразие монологических конструкций и их смешанных форм» (см.: *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. Избранные труды. М., 1980. С. 73).

Ю.Б. ОРЛИЦКИЙ

(Россия, Москва, РГГУ)

«Текучие фразы»: еще раз к генеалогии Опавших листьев», «Уединенного» и т.д. (В.В. Розанов и Ф.М. Достоевский)

Как справедливо писал П. Фокин в 2000 г., «темы «Достоевский и Розанов», «"Дневник писателя" Достоевского и Розанов» самоочевидны и лежат на поверхности»[1]. В дальнейшем в этой интереснейшей работе подробно рассматривается отношение Розанова к «Дневнику писателя» и значение последнего для становления формы «опавших листьев».

Нам, однако, представляется, что значительно более важным для автора «Опавших листьев» был не сам «Дневник писателя» в его окончательной, опубликованной самим автором форме, а его неизвестные еще во времена Розанова черновики. Неслучайно сам Василий Васильевич писал о Достоевском: «Невероятно, чтобы человек, так напряженно работавший мыслью всю жизнь, не оставил если не множество, то много важных заметок на клочках бумаги»[2]. П. Фокин, процитировав в своей статье этот фрагмент, трактует его следующим образом: «Розанов здесь, безусловно, спроецировал свой опыт "заметок на клочках бумаги"»[3].

Однако дело тут не столько в этой проекции, сколько в том, что Розанов интуитивно предполагал, что ему нужны именно черновые материалы «Дневника». Известно, что в 1896 г. он состоял в регулярной переписке с А.Г. Достоевской и настойчиво просил ее дать ему возможность ознакомится с неопубликованными материалами писателя («Будьте добры, сообщите мне, когда я мог бы, не отнимая у Вас нужного времени, посетить Вас и посмотреть остатки Дневника и неизданную главу Бесов покойного мужа Вашего»[4]). Внешним поводом для этого, как свидетельствует та же переписка, было задуманное, но так и не осуществленное Василием Васильевичем издание «Избранных мыслей» «покойного Федора Михайловича»[5]. Однако вскоре публикации из «Записных книжек» Достоевского появляют-

ся в «Новом пути» № 1–2 за 1904 г. и в «Вопросах жизни» в 1905 г. – т.е., практически одновременно с началом работы Розанова над своими серийными миниатюрами.

К сожалению, мы не знаем, добрался ли, в конце концов, сам Василий Васильевич до этого источника, однако близость его «листвы» именно к черновикам «Дневника писателя» представляется совершенно очевидной. Так же, впрочем, как актуальность для его книги ряда других источников: прежде всего, первого русского перевода чернового собрания афоризмов Ф. Ницше «Воля к власти»[6], «Апофеоза беспочвенности» Льва Шестова[7]; возможно также, проникнутых горьким скепсисом поздних афористических книги первой русской женщины – дипломированного университетского философа М. Безобразовой[8], отрывок из книги которой Розанов в свое время включил в «Людей лунного света». Но самый явный и очевидный источник «листвы» – все же заметки и черновики писателей, и в первую очередь – горячо и ревниво любимого Розановым Достоевского.

Надо сказать, что рубеже веков в России начали одно за другим выходить публикации разного рода черновых материалов и писательского эпистолярия, как в журналах и сборниках, так и в претендующих на академический статус изданиях собраний сочинений Державина, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Грибоедова. Неслучайно в 1909 г. в статье Розанова «О письмах писателей» возникает категорическое противопоставление: «Сочинения автора – это то, чем он хотел казаться. Письма его – то, что он есть»[9].

Там же Розанов пишет:

> Сущность писательской души заключается в гораздо большем, чем у обыкновенных людей, даре вникать в вещи и любить вещи, видеть их и враздробь, и в обобщении, в связи, в панораме <…>

и далее:

> Все эти жемчужины, окруженные мелочами и, попросту сказать, хламом в частной корреспонденции, следовало бы печатать (когда издается вся переписка умершего писателя), отмечая сбоку, по полю страницы, вертикальною тонкою чертой, как это иногда делывалось в старинных ученых изданиях 18 века. И вот для него [«читателя попросту». – *Ю.О.*] такие отчеркивания (сбоку) важны и могут через эту технику издания способствовать распространению страниц, мыслей, наблюдений над жизнью[10].

Интересно, что подобные «жемчужины» (в понимании великого реформатора русской прозы Розанова) содержатся не только в писательских письмах, но и – в еще более «подходящей» для Розанова форме – в черновых редакциях произведений классиков, в том числе и Достоевского, не предназначенных для печати, но фиксирующих ход мысли автора: вот, например, подборка афористических заметок из черновые варианты романа «Подросток»: «Ах, друг мой, дворянства у нас нет, а может быть, и никогда не бывало»; «Одноидейность. Люди об одной идее»; «Кабы не было несчастий, и жить бы не стоило»; «А пуще всего не влюбляйся слишком в самого себя»; «Адвокат – нанятая совесть»[11]. Конечно, это еще не черновики «Дневника писателя», но уже некоторое предвестие розановских книг.

Записи Достоевского 1872 г. открываются знаменательной формулировкой – «Текучие фразы». Это определение вполне можно отнести и к миниатюрам Розанова. Характерно, что сам он, противопоставляя свои заметки стилю «Столпа и утверждения истины» Флоренского в рецензии 1914 г. с показательным названием «Густая книга», писал: «Тут все трудно, все обдуманно; нет строки легкой, беглой. Каждая страница не писалась, а выковывалась». Однако с другой стороны, Розанов и в прозе автора «Столпа» находит близкие ему черты:

> <…> конца нет этим «отводам в сторону», цитатам, ссылкам:
>
> – Ну, так значит, – хаос? М.б., хуже – компиляция?!!
>
> – Мед текущий [! – *Ю.О.*], добрый читатель, – мед текущий и непрерывный. Везде – свое «Я», везде видишь этого странника, срывающего не всякие и везде цветы, но одни – добрые, с глубоким выбором[12].

Интересно, что Розанов и законченную прозу Достоевского характеризует аналогичным образом:

> Среди хаоса беспорядочных сцен, забавно-нелепых разговоров (б.м., умышленно нагороженных автором) – чудные диалоги и монологи, содержащие высочайшее созерцание судеб человека на земле: здесь и бред, и ропот, и высокое умиление его страдающей души. Всё в общем образует картину, одновременно и удивительно верную действительности, и удаленную от нее в какую-то бесконечную абстракцию, где черты высокого художества перемешиваются с чертами морали, политики, философии, наконец, религии, везде с жаждой, скорее потребностью не столько передать, сколько сотворить, или по крайней мере переиначить;
>
> Все подробности здесь – наше[13].

Теперь попробуем показать те общие черты, которые, на наш взгляд, позволяют говорить о сходствах художественной манеры двух художников. Начнем с краткой подборки цитат из черновиков «Дневника писателя» (в дальнейшем сокращенно – ДПЧ), которые, как кажется, напрямую перекликаются с идеями и самим строем мысли Розанова:

> Любовь к России. Как ее любить, когда она дала такие фамильи – Сосунов, Сосунков, надо переделывать в Сасунова и Сасункова, чтоб никак не напоминало о сосании, а, напротив, напоминало бы о честности (ср. со знаменитым рассуждением Василия Васильевича о его собственной фамилии);
>
> NB В Симбирске на памятнике Карамзину один из барельефов изображает Карамзина, читающего Александру 1-му свою «Историю», оба в древних костюмах, то есть голые, по крайней мере на 9/10 (24, 68);
>
> Коммунизм! нелепость! Ну можно ли, чтоб человек согласился ужиться в обществе, в котором у него отнята была бы не только вся личность, но даже и возможность инициативы доброго дела. Вместе с тем сняты были бы (и преследовались насмешкой) даже малейшие ощущения в сердце вашем чувства благодарности, без которого не может и не должен жить человек. Учение «скотское» (24, 299).

Трудно остановиться: подобных параллелей с ходом мысли и стилем Розанова в ДПЧ чрезвычайно много (кстати, многие из них не вошли затем в чистовой «Дневник писателя» (далее – ДП), а если и попали туда, то в гораздо более традиционной и, соответственно, гораздо менее похожей на манеру «листвы» форме).

Далее, очень важным является у обоих писателей подчеркнутая личностность повествования, вполне естественная в дневнике, но применительно к художественному тексту достаточно проблематичная. Впрочем, и в ДП Достоевского эта черта – скорее изображенная, нежели непосредственная. А вот в черновых заметках к ДП, не предназначенных для печати, Достоевский постоянно рефлексирует, ведя повествование от первого лица; чаще всего в окончательный текст ДП эти рефлексии не попадают. Например: «Какой я экономист. Факты такие, что и экономистом-то быть нельзя» (27, 190); «Какое мне дело, что этого никогда не будет. Я счастлив, верю, что это очень могло бы быть» (22, 253) и т.д. Совершенно очевидно, что Розанов в своей «листве» следует этой же повествовательной стратегии, только уже в тексте, обращенном непосредственно к читателю.

То же можно сказать и склонности обоих авторов к парадоксальности высказываний, к их амбивалентности. На специфическом языке советской эпохи об этом точно написано И. Иваньо в предисловии к публикации отрывков из ДПЧ: «Черновые наброски еще в большей степени, чем речь, опубликованная в “Дневнике писателя”, отражают непримиримые противоречия мировоззрения Достоевского»[14]. Конечно, можно называть это явление «непримиримыми противоречиями», однако именно они, как представляется, и определяют, в конечном счете, уникальность мысли и повествовательной манеры двух великих русских писателей!

Теперь об основных структурных принципах, реализованных ими в анализируемых текстах: черновиках «Дневника писателя» и прозаических миниатюрах Розанова. В силу ограниченности объема, ограничимся их сравнительным перечислением:

1. Миниатюрность большинства входящих в анализируемые массивы фрагментов.

Сравним два варианта текста Достоевского: развернутый окончательный и краткий черновиковый, который, как представляется, и афористичнее, и глубже, и, главное, в большей степени соответствует нашему представлению о противоречивой творческой личности Достоевского.

В ДП за сентябрь 1876 г. находим развернутое полемическое рассуждение по поводу взаимоотношений русского и мусульманского населения России. В ДП Достоевский начинает издалека и повествует в традициях журналистики его времени:

> Мне даже очень досадно, что я должен был так распространиться. Если б возможна была когда-нибудь война Франции с Турцией и при этом заволновались бы принадлежащие Франции мусульмане, алжирские арабы, то неужели вы думаете, что французы не усмирили бы их тотчас же самым энергическим образом? И стали бы они деликатничать и позорно прятать свои лучшие и благороднейшие «мотивы» из опасения, чтоб мусульмане их как-нибудь не обиделись и не оскорбились! Вы пишете самым величавым образом нравоучение для всей России: «Беспокойство, обнаружившееся в некоторых местностях Кавказа (NB кстати, сами, стало быть, заявляете, что беспокойство было), должно напомнить нам, что православный великорус живет в семье, что он не единственный, хотя и старший сын России». Положим, что это величаво сказано, но что ж, однако, великорусу-то делать в том случае, если б действительно кавказцы заволновались? Чем виноват этот старший сын в семье, что мусульманин-кавказец, этот младший сын в семье, так восприимчив насчет своей веры и с такими понятиями, что, идя против турок, старший сын идет уже и против него и всего мусульманства?.. Вы тревожитесь, чтобы «старший брат в семье» (великорус) не оскорбил как-нибудь сердца младшего брата (татарина или кавказца). Какая, в самом деле, гуманная и полная просвещенного взгляда тревога! Вы напираете на то, что православный великорус не «единственный, хотя и старший сын России». Позвольте, что ж это такое? Русская земля принадлежит русским, одним русским, и есть земля русская, и ни клочка в ней нет татарской земли. Татары, бывшие мучители земли русской, на этой земле пришлецы. Но, усмирив их, отвоевав у них назад свою землю и завоевав их самих, русские не отомстили татарину за двухвековое мучительство, не унизили его, подобно как мусульманин-турка измучил и унизил райю, ничем и прежде его не обидевшего, – а, напротив, дал ему с собой такое полное гражданское равноправие, которого вы, может быть, не встретите в самых цивилизованных землях столь просвещенного, по-вашему, Запада (23, 127).

В ДПЧ этому месту соответствуют два кратких абзаца:

> Россия принадлежит русским, а не татарам. Мы завоевали татар и покорили их мечем, но всегда равноправие, братские отношения. Но равное право на Россию с нами за ними никогда не признавали и ни за что не признаем. Россия принадлежит русским и одним русским <…>.
>
> Я столько же русский, сколько и татарин.
>
> Не воюю ни против татар, ни против мусульманства, потому что, помогая турке, я не против мусульманства иду, и я не виноват, что кавказец не понимает. Не спрятать же мне из деликатности к его мусульманскому непониманью мою историю. Ведь этак можно дойти до того, что, щадя его деликатность и оскорбительность сердца, мне придется церкви срыть. Собакам крест (23, 189).

Показательно, что из чернового текста (особенно из его второй части) почти ничего не вошло в окончательный вариант ДП.

2. Соответствующая миниатюрности записей в целом особая форма их записи, условно говоря, особая форма деления текста на короткие абзацы (строфичность, или версейность: использование коротких, напоминающих стиховые строки, абзацев, многие из которых равны по объему одному предложению). Причем если в ДП это тоже черта скорее неумышленная, связанная с самим характером «записей для себя», впрок (но очевидная по сравнению с крупноабзацной, в основном, романной прозой Достоевского), то у Розанова, напротив, налицо нарочитое равнение на стиховую культуру.

ДПЧ:

Нет, я хочу идеала, то есть я всего хочу разом.
Вероятно не имел, ponny и угодливость капризам. Он безобразник, но это безобразие то же самое, даже не ужаснее битья зеркал и тарелок.
Жаль, но негодование, отвращение.
Надо было газет и публики.
О, зачем вы не видывали ничего умнее.
Про публику говорят, что бесцеремонна, как же согласилась прийти?
Нет, настоящего живого чувства тут не было, тут была книжка в голове (если она образованная барышня).
Своенравие и современная идея, что всё мне принадлежит, а я никому и ничего не должна.
Застрелиться под музыку (21, 254).

Ср. у Розанова:

Родила червяшка червяшку.
Червяшка поползла.
Потом умерла.

Вот наша жизнь.
(3-й час ночи) [15].

3. Особая дробность, отрывистость предложений и фраз, связанная с их предельной краткостью, что в условиях черновиков обусловлено их естественной конспективностью (нередко об этом говорят и заголовки типа «Слова и поговорки»); у Розанова такая отрывистость становится сознательным приемом (см. пример выше).

ДПЧ:

Я пожертвовал. Пусть бранят. Любвеобильность.
Но пусть бранят. Дети.
И потом:
Это лето.
У нас слишком много новых идей.
Знаете, это лето...
Да я подписался.
Славяне нас ненавидят (23, 176).

Ср. у Розанова в «Опавших листьях»:

Все погибло, все погибло, все погибло.
Погибла жизнь. Погиб самый смысл ее.
Не усмотрел[16].

4. Сочетающаяся с миниатюрностью и дробностью большинства фрагментов принципиальная, контрастная разноразмерность следующих одна за другой «записей» (от одной фразы до объемного абзаца или состоящего из нескольких крупных абзацев фрагмента).

Контрастность обеспечивается также разнохарактерностью записей, их разными жанровыми потенциями (лирический монолог, диалог (персонажный и воображаемый), афоризм).

ДПЧ «– Какая разница между мною и вами? – Я за народ, а вы против народа» (27, 201). (ср. у Розанова: «Какое безобразие ваши сочинения / – Да. Но всё пыхтит в работе»[16]).

5. Еще один выразительный контраст создает незавершенность, разомкнутость отдельных записей рядом с чеканностью, завершенностью, афористичностью других. Соответственно, основной способ их переработки в ДП предполагает завершение грамматически незавершенных фрагментов, при этом наиболее афористичные из них теряют это качество (см. выше текст о мусульманах).

ДПЧ. «Ножи черкесов, болгарских детей» (23, 177); «Развратить народ до себя» (26, 225). См. также существительные с оригинальными эпитетами – своего рода заготовки для будущих произведений: «Откормленные поросята», «Полтинная трущоба», «Плюсовая литература», «Угрюмая экономия»; «Чернь образованности». Ср. у Розанова: «Лесбийская ослица»; «Грустящая проститутка» (правда, последнее дано с двумя комментариями: о себе и о том, «как это м.б.? Не «может», а «вышло»)[17].

6. Озаглавленность отдельных фрагментов. В ДПЧ эта особенность оформления текста чаще всего носит чисто служебные функции, что выражено и в заглавиях: «Будущие идеи», «Для романа», «Сюжеты для романов», «Слова и словечки», «Слова и поговорки», «Важнейшее», «Постскриптум», «Текущее», «Рассказики», «Моя редакция», значительно реже перед нами – названия в полном смысле: «Шелапуты», «Дочь Герцена»

или «Порядок». У Розанова практически всегда – это именно смысловые, «художественные» заглавия отрывков: «Музыка», «Вяленькая» и т.д.; в том числе – нарочито заимствованное у Достоевского, причем как раз из ДП, «Кроткая»:

> Ты не прошла мимо мира, девушка... о, кротчайшая из кротких... Ты испуганным и искристым глазком смотрела на него.
>
> Задумчиво смотрела... Любяще смотрела... И запевала песню... И заплетала в косу ленту...
>
> И сердце стучало. И ты томилась и ждала.
>
> И шли в мире богатые и знатные. И говорили речи. Учили и учились. И все было так красиво. И ты смотрела на эту красоту. Ты не была завистлива. И тебе хотелось подойти и пристать к чему-нибудь.
>
> Твое сердце ко всему приставало. И ты хотела бы петь в хоре.
>
> Но никто тебя не заметил, и песен твоих не взяли. И вот ты стоишь у колонны.
>
> Не пойду и я с миром. Не хочу. Я лучше останусь с тобой. Вот я возьму твои руки и буду стоять.
>
> И когда мир кончится, я все буду стоять с тобою и никогда не уйду.
>
> Знаешь ли ты, девушка, что это – «мир проходит», а – не «мы проходим». И мир пройдет и прошел уже. А мы с тобой будем вечно стоять.
>
> Потому что справедливость с нами. А мир воистину несправедлив. Более половины.

7. Обилие повторов на разных уровнях: тематических, мотивных, лексических. Так, в ДПЧ это – фантастичность России; дочь Герцена, декабристы, славянофилы, жиды, Тургенев; регулярные повторы экзотических слов (например, «вынашивание», «стушевался») или словосочетаний (например, «Человек, так сказать, с беспрерывной соплей на носу» (21, 263); «Рождающиеся, так сказать, с соплей на носу» (21, 270) и т.д.).

8. Наличие непосредственно в тексте комментариев и автокомментариев. В ДПЧ это в основном служебные замечания автора, призванные помочь ему самому в дальнейшей разработке темы: разъяснение в скобках предмета высказывания («(о Каировой)», «(о жидах)», «(к славянофилам)»), отсылка

к другим записям «(см. Билетники)», обозначение авторской интенции («(попробовать)»). Кроме того, Достоевский иногда в скобках же указывает на источники (например, когда делает выписки из журналов с указанием их номеров или названия прочитанных книг). Кроме того, в ДПЧ появляются и конкретные даты.

Все эти элементы (обычно размещаемые обычно в скобках после текста), как известно, Розанов активным образом использовал в своей «листве».

9. Обилие бытовых, «нелитературных» (особенно в афористических фрагментах) интонаций, вводных слов, устной модальности.

ДПЧ: «Народы исторические жить, кажется, не могут без насилия» (23, 197); «Тут всё дело, что о православии-то» (23, 184); «Если хотите, Иванище» (22, 163).

Ср. у Розанова: «Уже, кажется, ухожу из возраста пола»; «Ведь совершенно явно, что она должна еще до прекращения месячных «исполнить закон земли» (Бытие, кажется 17-я глава)».

10. Сильные, энергичные концовки.

ДПЧ: «Собаке крест»; «Курица болтуна снесла»; «Розы продаются».

11. Обильная цитатность, разнообразное обыгрывание цитат, в том числе и стихотворных; вообще литературность. Масса мыслей о литературе, о конкретных писателях.

ДПЧ: «Если б возможен был мир Молчалина, если б он не был фантастичнее всего фантастичного, то мир бы простоял хорошо»; «Он забыл (Щедрин), что действительность определяют поэты. / Иначе она бы прошла неразобранной, как и художественные произведения. Вы не поняты (Молчалины)»; «*“Медный всадник”*. Все-таки неправда. / *“Дон-Жуан”. – Отстаивает потерянную партию из гордости. Status*»; «Действительность пересиливает фантазию. Щедрин: это и я знал. Молчалин. Но и в действительность вглядывается поэт, а другой ничего не увидит» и т.д.

«На его могиле прочитано стихотворение.// Огни зажигались вечерние. // Страсть – // Мог не говорить» (26, 205); кроме Некрасова, это многочисленные точные и неточные цитаты из «объекта» в черновиках «Пушкинской речи».

Ср. у Розанова в «Апокалипсисе нашего времени» постоянные отсылки к Некрасову, Тютчеву, Толстому, Достоевскому.

12. Необычный визуальный образ текста. В ДПЧ это достигается вставленными рисунками, использованием столбцов, массивами цифр, подчеркиваниями, значками «NB», датами, строчками пропусков.

То, что у Достоевского связано с необходимостью выделить, отметить особо, сопоставить, у Розанова – уже прием.

Таким образом, практически все, что у Достоевского в черновиках «Дневника писателя», в силу их непредназначенности для печати, возникает случайно и/или функционально, у Розанова – чрезвычайно выразительный и сильный художественный прием, опирающийся на структурный прецедент, всесторонне развивающий его.

Примечания

[1] *Фокин П.* Новая, своеобразная и прекрасная форма литературной деятельности...» («Дневник писателя» 1876–1877 годов Достоевского и «Опавшие листья» В. В. Розанова) // Достоевский. Исследования и материалы. Т. 15. СПб., 2000. С. 191.

[2] *Розанов В. В.* Памяти Ф. М. Достоевского // Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 202.

[3] *Фокин П.* Указ. соч. С. 195.

[4] Из архива Достоевского // Минувшее. Вып. 9. М., 1992. С. 265.

[5] Там же. С. 258.

[6] Как писал Г. Рачинский в предисловии к этой книге, появившейся на русском языке в 1910 г., она «как известно, не была выполнена в данном виде самим Ницше, а представляет лишь сводку всех оставленных им материалов к этому сочинению» (*Ницше Ф.* Воля к власти // Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. IX. М., 1910. С. VII. Пример нескольких афоризмов из этой книги: «Кто знает, как возникает всякая слава, тот будет относиться подозрительно и к той славе, которой пользуется добродетель» (С. 117); «Для слабых сердец нет несчастья, – говорят русские» (С. 145); «Очеловечит мир, т.е., чувствовать себя в нем все более и более властелином» (С. 294). Разумеется, речь может идти только о форме этих высказываний.

[7] См.: *Розанов В.* Новые вкусы в философии // Новое время. 1905, 17 сентября. Републиковано А. Гавриловым («Вестник гуманитарной науки». 1994. № 5 (19). С. 32–36).

[8] *Безобразова М.* Мысли, афоризмы и негативы. СПб., 1902; Из одного альбома. СПб., 1912; Исследования, лекции, мелочи. СПб., 1914.

[9] *Розанов В.* О письмах писателей // Розанов В. О писателях и писательстве. М., 1995. С. 430.

[10] Там же. С. 431, 433.

[11] Цит. по: *Достоевский Ф.* Подросток. Рукописные редакции // Достоевский Ф. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 16. Л., 1976. В дальнейшем цитаты из произведений писателя приводятся по этому изданию; цифры в скобках после цитаты означают номер тома и номер страницы.

[12] *Розанов В.* Густая книга // Розанов В. О писателях и писательстве. С. 576.

[13] *Розанов В.* Памяти Ф.М. Достоевского // Розанов В. О писателях и писательстве. С. 202.

[14] *Иваньо И.* Пред. к публ.: Черновые наброски к «Речи о Пушкине» // Ф.М. Достоевский. Новые материалы и исследования. М., 1973. С. 238.

[15] *Розанов В.* Опавшие листья. Короб второй // Розанов В. Листва. М., 2010. С. 316.

[16] Там же.

[17] Там же. С. 307.

В.А. КОТЕЛЬНИКОВ

(Россия, Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН)

Ф.М. Достоевский в модернистском богословии М.М. Тареева

Русское православие в его этической, учительной, богословской традициях на протяжении нескольких столетий представляло собой преимущественно аподиктическую систему, базирующуюся на догматике и доказательствах «от Писания». В выступлениях П.Я. Чаадаева, Н.В. Гоголя 1840-х годов, а затем в деятельности архимандрита Феодора (А.М. Бухарева) основные постулаты этой системы вводятся в сферу религиозной и моральной рефлексии, выдвигаются в область современных жизненных отношений, в светскую культуру. Эта тенденция продолжает развиваться в деятельности Н.С. Лескова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Вл. Соловьева, Н.Ф. Федорова, В.В. Розанова, Н.А. Бердяева и др. Происходит перемещение традиционной православной аподейктики в проблемное поле, и таким образом возникает так называемая «христианская проблема» в движении русской религиозно-этической и философской мысли.

Естественно, что это должно было получить отражение и в дальнейшем теоретизирующем осмыслении.

Значительное место в этом деле занимает Михаил Михайлович Тареев (1867–1934), богослов, профессор Московской духовной академии, после 1917 года – преподаватель ряда высших учебных заведений. У него находим попытку фундаментально поставить «христианскую проблему», оценить и наметить возможность решения. Она интересна в ряду религиозно-философских инициатив русской мысли; хотя Флоровский, как известно, рассматривал их преимущественно как ряд неудач[1].

Начиная с первого, диссертационного, сочинения «Искушение Богочеловека как единый искупительный подвиг всей земной жизни Христа …» (1892), Тареев впервые у нас весьма последовательно ведет линию христианского персонализма.

Он обосновывает и содержательно развертывает ее в своем главном труде «Основы христианства» (1908–1911): «В царстве Божием требования абсолютны, и реализованы они могут быть только в абсолютных ценностях, а такими ценностями могут быть только человеческие личности. Поэтому царствие Божие не приходит приметным образом…» (101)[2] – ибо оно совершается в глубине человека, и «христианство в своей евангельской сущности, как религия безусловной веры и абсолютных устремлений есть религия наиглубочайше – внутренняя, интимная, личная» (382). Соответственно центральным тезисом богословско-этической системы Тареева становится утверждение положение: «Христианство есть *дело личности*», и осуществиться это дело может «лишь в глубине свободного духа», для чего личность должна быть отпущена на свободу как в своей естественно-природной и общественной, так и в духовно-творческой жизни. Необходимое условие – достижение человеком полной «моральной автономии». Именно личность, освобождаясь «от образов и символов» застывающего в своих исторических формах культа, должна взять на себя всю ответственность за решение «христианской проблемы».

Тареев ставит эту проблему чрезвычайно остро – и в этом он оказался единственным богословом на рубеже веков, отважившимся ставить ее и прямо перед лицом современной Церкви. «Духовные интересы Церкви, истинно понятые, – полагал он, – требуют для ее членов свободы от полицейских стеснений в делах веры, вплоть до свободы выхода из Церкви» (118):

> Поэтому каждый «природный христианин» рано или поздно должен быть отпущен Церковью на свободу, под исключительное руководство своего разума, должен испытать свои пути, и только в таком случае он может прийти ко Христу свободно и сознательно (120).

При том Тареев ясно сознавал, что с таким решением сопряжен большой риск, опасность религиозного и жизненного срыва, поэтому он и говорил о «благородном трагизме» человека в подобной ситуации. Но, утверждал он, без личной религиозно-нравственной инициативы цели христианства не достижимы – ни на земных его путях, ни в эсхатологической перспективе. Остается вопрос: многие ли и в какой мере спо-

собны к такой инициативе? По Тарееву, истинное, «духовное христианство» «к концу веков, может быть, будет очень незначительно по количеству верующих».

Выдвигая условие «моральной автономии» личности, Тареев настаивает на движении от нее к «религиозной абсолютности духа» (87):

> Христианство это активно-творческая духовная религия. Здесь Логос, в образе человеческой личности, творит смысл мировой и человеческой жизни. Здесь в основе всего творческий опыт: любить – блаженство, любовь – сила (93).

Так понимаемое христианство необходимо «предполагает свободную культурную жизнь» (94). Поскольку «нравственность, право, культура образуют внешнюю оболочку религиозного духа, религиозной личности», то «до религиозной личности можно дойти только через культуру, право и нравственность» (95). При этом религиозная личность свободно-творчески относится к форме, которая возникает в ходе развития религии, – то есть основное догматическое содержание и Священное Предание христианства, по мысли Тареева, не исключают различные формы исповедания (в том числе и церковно-светские) в пределах конфессионального единства.

Один из важнейших аспектов «христианской проблемы» – соотношение религиозного и природно-социального, церковного и мирского в современности – получает у Тареева радикалистскую трактовку. Он резко разграничивает две разнородные сферы жизни: 1) «интимно-религиозную», «внутренне-абсолютную» и 2) «условно-общественную» и в разнородности их усматривает «последнее основание их высшей гармонии» (385).

«Абсолютное устремление к идеалу возможно лишь в личной воле, – считает Тареев, – общественное же осуществление идеала по необходимости условно. Религия есть вечный перпендикуляр к направлению общественной жизни» – при любом направлении последней (389). При этом область земных интересов должна быть независима от внешних ей религиозных указаний; но она не должна иметь и своей «экономическо-материалистической религии», и своей

«эволюционно-эгоистической этики» (387). А христианин «на каждую форму общественной жизни и на каждую ступень общественно-исторического движения <…> смотрит как на средство осуществления своих личных христианских идеалов» (387).

Но здесь Тареев, кажется, уже допускает единственность каждого личного решения и недействительность (а, может быть, и невозможность?) решений обобщенных, коллективных, соборных.

Высший тип религиозно-нравственной жизни – «внутреннее и свободное проникновение божественного начала в границы и формы человеческого существования…», создается «двойной любовью»: к духовным благам и к земной жизни, к «клейким, распускающимся весной листочкам» (22). По мнению Тареева, наиболее полно и художественно убедительно дан такой тип в лице Алеши Карамазова (24). Он «не резюмирует прошлое, но пророчески предугадывает грядущее, – и вместе с тем это тип не церковно-национального христианства, но личной христианской жизни с чертами универсальной безграничности», хотя он и имеет некоторую опору в национальном характере русской религиозности, в глубине которой есть истинная духовная жизнь в «проявлениях смиренной веры и деятельной любви» (42).

Теоретически разрабатываемый Тареевым «этический теизм» (171) получает глубокий религиозно-философский и даже морально-практический смысл в соотношении с позициями архимандрита Феодора (Бухарева), Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, В.В. Розанова, Д.С. Мережковского, с которыми в трудах Тареева ведется диалог, особенно активный в посвященных этим деятелям главах. Рядом с ними мыслительная линия Тареева проще, прямее (хотя не всегда четка), не утонченна, зато не имеет прихотливых извивов (как у Розанова), двоений (как у Минского, Мережковского), осложнений в жизненном материале (как у Толстого, Достоевского).

Поскольку, убежден Тареев, русская литература «имеет высокую гносеологическую ценность по религиозно-нравственным вопросам», то «союз богословия с русской литературою должен принести ценные плоды» (7), и потому он обращается к этой жизненно-творческой сфере, где рассматриваемые им вопросы

поставлены с наибольшей отчетливостью и прямотой, – прежде всего к Толстому и Достоевскому.

В истолковании Тареева Толстой предстает – и именно на фоне Достоевского – как «несравненный певец жизни» и «самый решительный враг христианства» (222):

> Идеальная жизнь в изображении Толстого является такою в меру свободы от христианских мечтаний, от полетов добра. Он описывает в жизни своих героев здоровье и болезнь, и он изображает христианское настроение как болезнь, в которую люди впадают и от которой они или излечиваются или погибают (223);
>
> Он воспринимает жизнь односторонне, только со стороны усвоения, захвата, но не со стороны траты, дарения (224).

Тареев утверждает:

> Герои Толстого – мертвые души. Обладая всеми достоинствами низшей культуры, они не имеют в себе духа Божия. О добре они могут только мыслить и болтать, могут содержать его лишь в уме, но оно никогда не переходит из ума в их сердце, в их существо (227).

Тареев признает, что

> христианскую нравственность Толстой понимает чрезвычайно высоко и излагает ее неподражаемо-увлекательно. Но как прежде он не мог понять место христианства в жизни, значение добра для полноты и расцвета жизни, так теперь он не понимает положительного значения жизни для христианства (234).

Как «прекрасное и высокое» для антигероя в «Записках из подполья», «таким же соусом является и христианская проповедь в художественно-прекрасной языческой жизни Толстого» (235).

Выделенные Тареевым «два полюса Толстого порождают вопрос о возможности их примирения» (236). Проповедуемые Н. Минским «врожденные два инстинкта правды» отвергаются Тареевым: выбор должен происходить не между двумя путями добра, а определенно между добром и злом и должна быть познана «мера добра и зла в самом человеке» (239). И только

в активном преодолении опознанного зла путь к решению «религиозного вопроса, или проблемы высшего синтеза», который есть

> вопрос о примирении христианской абсолютности с природной страстью, в деле Карениной – о примирении христианской любви к мужу и страстной любви к Вронскому. Подобное же столкновение чувств было совершенно разрешено в семье «Подростка» (244).

Исключительно Достоевский, считает Тареев, сумел «представить христиански-идеального человека» в обыденной жизни. Задача писателя в таком деле не только в том, чтобы скомбинировать элементы действительности в образе, но чтобы пойти

> далее исторической действительности, предварить ее грядущее развитие, – задача не только художественно-гносеологическая, но и творческая. В этом случае художественное творчество становится религиозным делом. Такое религиозное значение имеют писания Ф.М. Достоевского (246).

В князе Мышкине Тареев усматривает «величайшее христианское смирение» (248–249), предстающее «в ореоле обаятельного геройства» (250). Однако Мышкин чрезмерен в том, что он «не от мира сего. И это-то выражается в его символическом идиотизме» (255), который составляет «изначальную его природную неполноту, ненормальность, тогда как вполне живой святой человек должен быть природно-нормальным. Такой природно-нормальный святой – Алеша Карамазов» (256). В остальном, полагает Тареев, они схожи, и вообще почти во всех героях Достоевского при всех падениях сохраняются и дают о себе знать частицы добра, из которых нередко (хотя подчас и в парадоксальном виде) вырастают явления «гуманитарного героизма» (256).

Впрочем, продолжая ниже сопоставление двух названных персонажей, автор замечает и в Алеше преобладание возвышенно «небесного, духовного» над земным и природно-телесным, что, несомненно, нарушает безусловную «нормальность», равновесие внутренних сил личности:

> Если он говорит о себе Лизе, что он "до многого прикоснулся", что он понимает страшную злобу людскую, то ведь это слова, только слова, которые не подтверждаются ни одной черточкой в ходе романа. Равным образом и его любовь к Лизе Хохлаковой, несмотря на поцелуй, есть любовь какая-то детская, бескровная (277–278).

У Достоевского Тареев находит дисгармонии и пути к их разрешению через процессы самой жизни:

> Самое драгоценное его новое слово есть это слово о жизни, о любви к жизни больше, чем к смыслу ее. <…> Жизнь в самом существе своем мистична и религиозна. Первая молитва человека есть благоговение к жизни, торжественное прислушивание к ней. Жизнь как таковая есть неизбежный и непосредственный путь к Богу (266).

Но в этом пункте явно ослабевает критико-аналитический взгляд Тареева, временами уже почти не различаются позиции его и Достоевского – настолько сильно воздействие художественно-этической проповеди писателя. Более того – Тареев на мгновение сам включается в эту проповедь со своим личным жизнеощущением, высказанным с экспрессией, выходящей за пределы академического изложения. Он пишет:

> То правда, что жизнь зарождается в кровях и тине, и развивается она в плотских страстях, – и все это претит брезгливому духу: кажется, что по мере сокращения жизни с нее стряхивается эта тина, охлаждается этот жар и она становится чище. Но это пустое мечтание: в живой крови душа человека, и через живую кровь он восходит к Богу (266).

Тарееву, несомненно, был не чужд модернистский интерес к тварной природе человека, к плоти жизни, и вкус к религиозно-мистическому оправданию плоти неоднократно обнаруживается в его работах, как бы он ни порицал подобный вкус (гораздо откровеннее выраженный) у Мережковского и Розанова.

Затем он все-таки освобождается от такого воздействия и движется в своей аналитике далее в направлении поставленной им центральной проблемы – «высшего синтеза». Вслед за Достоевским он признает:

> Религиозная радость жизни дает высшую гармонию, лежащую за границами этических полюсов. Но принцип жизни делает лишь половину дела», «все же он не уничтожает внутреннего различия добра и зла, нравственной высоты и нравственной низости, все же извнутри дисгармония остается не примиренной. Этот остаток примиряется, по-видимому, по принципу красоты: в обоих полюсах может быть одна и та же красота (269).

Однако, по мнению Тареева, это всего лишь иллюзия: «действительного синтеза противоположностей красота не дает», хотя это «одна из самых смелых идей, какие только могли зародиться в душе Достоевского» (274). Персонажи, в которых происходит попытка такого соединения, – только «психические типы и не имеют в себе ничего принципиально-пророческого, все они продукты сложных условий культуры, а не предвосхитители грядущего, все он относятся к прошлому, а не к будущему» (285).

На пути к синтезу необходимо решительное «признание разнородности сфер – природно-исторической и нравственно-человеческой:

> Но Достоевский, подойдя вплоть к этой истине, не переступил ее порога, – и она образует предел его поступательного движения. Он остановился на противоборстве и не мог через него перешагнуть. <…> Достоевский, как зачарованный, не мог оторвать своих глаз от этой бездны, – и не имел веры подняться над нею (290).

Что Бог посылает равно всем – «этой евангельской истины Достоевский не мог вместить. Также не понимал он, не вмещал в своем сердце и естественных законов истории, которые приводили его к бунту Ивана Карамазова» (291).

Критицизм Тареева в отношении Достоевского заостряется по мере обнаружения им историфицирующих и филетических тенденций в религиозной мысли писателя (и в таком критицизме к нему будет близок Н.А. Бердяев). Тареев считает, что Достоевский не принимал полноты и абсолютности евангельской истины и потому не по-евангельски обсуждал религиозное значение народа, считая религию «делом народным» (293). «Достоевский в понимании православия русского

народа стоит на высоте древних еврейских пророков» (295), «а не на высоте Евангелия»:

> В том, что Достоевский называл православие национально-русскою формою христианства, заключается глубокая идея. Но и его, как Кирилова <…> съела идея, а не он съел идею. Ему показалось это историческое явление, историческая форма христианства, идеальным явлением христианского духа, идеальною формою его, – он не сумел оценить его с высоты вечной евангельской идеи (295).

Согласно концепции Тареева, «религия пережила три фазиса – натуралистический, народный и личный» (294); религиозность Достоевского оставалась в пределах второго из них, который не может служить основанием для познания и выражения абсолютных истин христианства, поскольку этот народный фазис не является ни высшим, ни окончательным на пути к Богу.

Какая драма, исполненная нравственных срывов, душевных катастроф, страданий на пути к синтезу абсолютных ценностей и ценностей жизни, разыгрывается в мыслящем и действующем человеке, Тареев показывает на материале «Преступления и наказания», вступая в резкую полемику с трактовкой этого романа у Мережковского. Еще прежде он называл Раскольникова «глубоким человеколюбцем» и отмечал, что его идейному «чисто-теоретическому» замыслу изначально противостоит благая «немощь к преступлению», в которой «совершается сила Божия» (278). Теперь он обращается к оценке морального и религиозного опыта, которым Достоевский наделяет своего героя. Он отвергает предлагаемое Мережковским толкование этого опыта как «ужаса пустоты», ужаса «беспредельности свободы» и утверждает, что самое существенное в опыте Раскольникова – именно его «слабость» в осуществлении идеи и страдание от сознания безусловной ценности для него всякого человеческого существа, хотя сам герой «презирает свою слабость» и «до последней строки романа <…> не знает спасительности своих страданий» (300–301).

В таком трагическом опыте Тареев, с позиций своего богословия человека, и находит действительное христианское содержание, реальное движение человека от внешней несвободы

в природно-социальной среде к внутренней свободе в личном предстоянии перед Абсолютом. Тареев полагает:

> В лице Раскольникова мы должны видеть, говоря научным языком, отрицателя морали утилитарной, законнической и носителя морали автономной. Столкновение той и другой морали, переход от морали общественно-законнической, общественно-утилитарной к морали разумно-автономной – вот главная тема романа (302).

Тонкая разработка Достоевским такого этического сюжета особо подчеркивается Тареевым:

> Поразительна эта тонкость при той сложности и запутанности, в которой выступают и в действительности, и в романе эти две морали. По-видимому, одна незаметно переходит в другую, и в этом дана возможность искушения, перед которым не устоял Раскольников (302).

Новая тогда в русском богословии линия христианского персонализма непротиворечиво связывается у Тареева с традиционной постановкой религиозно-антропологической проблемы, когда автор акцентирует «самый роковой вопрос» для Раскольникова – «святость человека для человека. Вопрос “Преступления и наказания” это вопрос, можно ли соединить свободу Наполеона с сознанием Раскольникова» (307). Тареев считает:

> Чтобы понять Раскольникова, не нужно опускаться ниже Наполеона, но нужно идти дальше: в Раскольникове весь Наполеон, но он более чем Наполеон. <…> Этика с характером автономной абсолютности, на высоте религиозного принципа – вот сущность Раскольникова, вот сила, пред которою уступает своеволие Наполеона. Гений и эстетика должны стушеваться пред немонументальною абсолютностью автономной этики. Неэстетично, и потому тяжело, в этом трагедия. Но это муки нового рождения, муки перерождения Наполеона в Алешу Карамазова (308).

Тареев убежден, что его богословие человека и главная идея романа несомненно сходятся и поддерживают друг друга:

Человек выше общества; старушонка как человек выше общественной пользы; любовь к человеку выше любви к людям, к обществу. Только в человеке абсолютное, но не в общественно-утилитарном. Это – религия. Это личная религия, духовная, а не религия толпы (312–313).

Примечания

[1] *Флоровский Г., прот.* Пути русского богословия. 3-е изд. P., 1983. С. XV.

[2] Здесь и в дальнейшем в тексте в скобках указывается номер страницы по изданию: *Тареев М.М.* Основы христианства: Система религиозной мысли: В 5 т. Т. IV: Христианская свобода. Сергиев Посад, 1908.

Е.А. ПРИБЫТКОВА

(Россия, Москва,
Московская финансово-промышленная академия)

Ф.М. Достоевский как родоначальник религиозно-нравственной традиции в русской философии права*

В каком характере слагалась в народе религия, в таком характере зарождались и формулировались и гражданские формы этого народа.

Ф.М. Достоевский

Судьба права и государства зависит в первую очередь от того, в какое отношение человек ставит себя к Богу.

П.И. Новгородцев

В статье «О своеобразных элементах русской философии права» (1922) декан Русского юридического факультета в Праге профессор П.И. Новгородцев высказал суждение о том, что своим творчеством Ф.М. Достоевский заложил «*глубочайшие основы русской философии права*». В нашей статье будут приведены некоторые доводы в поддержку этого тезиса, а также показано, какие основополагающие черты русской религиозно-нравственной философско-правовой традиции получили отражение в работах Достоевского. В центре внимания будут находиться следующие вопросы: (1) обсуждение взаимосвязи правовых и нравственных ценностей в произведениях Достоевского; (2) его анализ коллизии моральной и юридической аргументации в суде присяжных заседателей[1]; (3) предпринятое им сопоставление государственно-правового союза и социального идеала; а также (4) основные идеи писателя,

* Исследование подготовлено в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН по направлению «Историко-культурное наследие и духовные ценности России», по теме: «Правовая идея в русской культуре и общественной мысли в конце XIX – начале XX вв.»

оказавшие влияние на религиозно-нравственную философию права в России.

I

В религиозно-нравственном учении Достоевского заповеди христианства получили признание высшей нормы, из которой «должны черпать свой дух» право и государство[2]. С этим связано неустанное стремление писателя выяснить моральное предназначение и духовную оправданность права, которое обозначило основную проблематику его философских идей о праве. Философское осмысление сущности права для него предварено и в каком-то смысле предопределено решением вопроса о его моральной значимости. По проницательному наблюдению С.Л. Франка, в русской религиозно-философской традиции религиозная этика выступает одновременно как онтология и как социальная философия[3].

Вопрос о должном соотношении права и нравственности стал центральной темой в публичной дискуссии Достоевского с юристами А.Д. Градовским и К.Д. Кавелиным, поводом для которых стала знаменитая речь, произнесенная писателем на Пушкинском празднике 8 июня 1880 г. Анализируя впоследствии этот спор, Вл. Соловьев не вполне адекватно истолковал его как типичные для славянофильства и западничества размышления над вопросом о том, что важнее – «личное нравственное совершенствование» или устроение «общественных форм». Философ упрекал Достоевского в забвении того, что индивидуальные нравственные принципы должны находить воплощение в социальной реальности[4]. Однако подлинный смысл дискуссии сводился к другой теме – проблеме взаимосвязи субъективного и объективного аспектов этики, под которыми участники понимали мораль и право. Главную идею Достоевского очень точно передал Р. Лаут: «Социальный идеал возникает из нравственного и остается живым до тех пор, пока связан с моралью»[5].

В статье «Мечты и действительность» (1880), написанной как возражение на «Пушкинскую речь» писателя, А.Д. Градовский отстаивал тезис о принципиальной разнородности нравственности и права, христианских и гражданских добродетелей[6]. В этом же ключе высказывался К.Д. Кавелин. В «Письме к Ф.М. Достоевскому» он также исходил из разделения внутренней (моральной) и внешней (правовой) сторон этики, и отстаивал мысль о том, что они «не имеют между собой ничего общего, и из их смешения может произойти только путаница и хаос»:

> Вы думаете, что в самой нравственности заключается уже условия общественных формул или закона? Это большая ошибка[7].

Анализируя философско-правовую позицию К.Д. Кавелина, В. Щеглов отмечал, что резкая граница, которую правовед вынужден проводить между правом и нравственностью, объясняется, в первую очередь, тем, что ему не удалось увидеть связь между субъективными и объективными идеалами человеческой жизни[8].

В публичном ответе А.Д. Градовскому Достоевский говорил о личном и общественном аспектах этики как о двух неразделимых «половинках» одного целого:

> Чем соедините вы людей для достижения ваших гражданских целей, если нет у вас основы в первоначальной великой идее нравственности? А нравственные идеи только одни: все основаны на идее личного абсолютного совершенствования впереди, в идеале, ибо оно несет в себе все, все стремления, все жажды, а стало быть, из него же исходят и все ваши гражданские идеалы <…>
>
> В каком характере слагалась в народе религия, в таком характере зарождались и формулировались и гражданские формы этого народа. Стало быть, гражданские идеалы всегда прямо и органически связаны с идеалами нравственными, а главное то, что несомненно из них только одних и выходят (26, 166).

Таким образом, Достоевский исходит из предположения генетического родства и единства основополагающих правовых и нравственных ценностей. Подлинная «гражданская формула» должна, по его мнению, отразить дух любви и заповедь христианского совершенствования. Писатель убежден в том, что

> общественных гражданских идеалов, как таких, как не связанных органически с идеалами нравственными, а существующих самих по себе, <…> которые могут быть взяты извне и пересажены на какое угодно новое место с успехом, в виде отдельного «учреждения» <…> – нет вовсе, не существовало никогда, да и не может существовать! (26, 165).

Лейтмотив обсуждений «Пушкинской речи» Достоевского нашел продолжение в знаменитой полемике, развернувшейся на страницах журнала «Вопросы философии и психологии» (№ IV–V за 1897 г.) между Вл. Соловьевым и Б.Н. Чичериным[9]. Подобно А.Д. Градовскому и К.Д. Кавелину, Б.Н. Чичерин акцентировал различие принципов христианской морали и права. Развивая идеи Достоевского, Вл. Соловьев, напротив, подчеркивал единство личного и общественного аспектов этики, полагая, что единичная (личная) моральная обязанность переходит в собирательную (общественную).

Итак, Достоевский приходит к заключению о том, что требования правопорядка должны находиться в согласии с религиозно-нравственными ценностями общества: *жизнеспособность правовых институтов определяется их связанностью с моральными устоями общества*, отчужденность от которых приводит все правовые преобразования к обратному эффекту, что разрушительно не только для права, но и для нравственности.

II

С реформационными преобразованиями 1860–1870-х годов Достоевский связывал надежды на совершенствование правового порядка в нравственном смысле. А его критика новых правовых институтов отражала глубокие сомнения писателя в их способности служить этой цели. Вместо преодоления пропасти между общественной нравственностью и государственно-правовой системой Великие реформы лишь способствовали обострению противостояния между ними.

> 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 (21, 96).

Анализируя судебные процессы в пореформенной России, Ф.М. Достоевский обращается к проблеме легализованной «деморализации» права[10]. По его мнению, функционирование нового института суда присяжных на русской почве не только не достигает своей цели нравственного улучшения правопорядка, но часто приводит к прямо противоположным результатам. «Трибуны гласных судов», призванные быть нравственной школой для общества и эффективным инструментом защиты прав человека, на деле превращаются в источник «заражения» массового сознания, укоренения цинизма и фальши, извращения чувства справедливости. Достоевский описывает случаи, когда «бесспорно виновный» человек усилиями адвоката выходит «совсем правым» (дела Кронеберга, г-жи Каировой, родителей Джунковских) или, наоборот, «мастерство» обвинителя наказывает невиновного (суд над Дмитрием Карамазовым, прообразом которого был судебный процесс над офицером Ильинским). В «Дневнике писателя» говорится об угрозе, которую несут в себе суды, оправдывающие преступления и легализующие безнравственность от лица общества и государства. Они опасны не только тем, что, казня невинного и поощряя виноватого, калечат человеческие жизни, но также и тем, что ломают ценностную систему общества, прививая участникам и очевидцам вирус нечувствительности к различию между добром и злом. Самое ужасное, что такое посягательство на общественную нравственность «как бы даже узаконено» и считается «вовсе не уклонением, а, напротив, даже самым нормальным порядком…» (22, 54).

В суде, как в детской игре, распределены роли адвоката и обвинителя, одержимых идеей во что бы то ни стало победить в публичном противостоянии, в которое превращен процесс правосудия. Писатель отмечает, что адвокат, как и обвинитель, не могут не играть своей совестью, даже если бы

хотели; они – «обреченные на бессовестность» люди. Редко кто-то способен вырваться из «тюрьмы закона» (выражение Г. Розеншильда), как адвокат – герой истории, рассказанной писателем, который, убедившись в виновности своего подзащитного, вместо произнесения оправдательной речи, поклонился присяжным и сел на место, не проронив ни слова (22, 54).

В «Дневнике писателя» автор неоднократно подвергает критике «лакейски безличную пересадку» западноевропейских идей и форм (26, 169). При этом следует заметить, что острие критики Достоевского направлено не на правовой порядок как таковой. Писатель вовсе не отвергал значимости политических и правовых преобразований и был сторонником судебной реформы в России. По его мнению, скопированная «со счастливой легкостью», система судов присяжных требовала высокого уровня правовой культуры, продуктом которой она сама являлась[11]. Успешное реформирование правовой системы предполагает не «внешнее сближение и перенесение» результатов чужого культурного опыта, но «примирение по существу»: задача «не в том, чтобы *перенять*, а в том, чтобы *понять* чужие формы, опознать и усвоить положительную сущность чужого духа и нравственно соединиться с ним во имя высшей всемирной истины»[12].

Причину моральной несостоятельности анализируемых им примеров «правосудия» Достоевский усматривает в отсутствии «просвещенной совести» и «гражданского сознания» русского общества. Причем просвещенное правовое сознание немыслимо без прочного нравственного фундамента. Именно нравственный идеал должен указать правоприменителям, участникам процесса и публике верный путь истолкования сути и значения правовой нормы, потому что следование букве закона, «без смысла, без понимания духа его, прямо ведет к беспорядкам, да и никогда к другому не приводило»: «закон не предусмотрит всех тонкостей» (4, 117)[13]. Здесь аргументация Достоевского во многом сходна с обоснованием моральной обусловленности права, представленным сторонниками юснатурализма. Предвосхищая доводы Л.Л. Фуллера в его легендарной полемике с Г.Л.А. Хартом, происходившей в 1958 г. на страницах «Harvard Law Review»[14], Достоевский утверждает, что нормативное ядро правового требования необходимо связано

с основополагающими принципами нравственно должного, признаваемыми в обществе.

Однако философско-правовой замысел Достоевского состоял не только в том, чтобы подчеркнуть моральную обусловленность права, но также и в том, чтобы провести ясную, насколько это возможно, границу между ними. Анализируя судебные речи, он указывает на необходимость строгого различения нравственной и правовой аргументации, морального и юридического оправдания[15]. Умение не смешивать нравственный долг сострадания к подсудимому и гражданский долг верности праву, а также интуитивно чувствовать уместность следования первому и второму, писатель считал показателем развитого нравственного и правового сознания. Без них правовая система едва ли может успешно функционировать. Писатель замечает, что оправдание с точки зрения действующего правопорядка отнюдь не означает в то же время и моральное оправдание лица. Решение о невозможности подвергнуть подсудимого государственно-правовому наказанию вовсе не исключает его нравственного осуждения обществом и морального самоосуждения.

Весьма показателен в этом смысле отзыв Достоевского о судебном процессе Веры Засулич. С его точки зрения, оправдательный приговор суда следовало бы сформулировать следующим образом: «иди, но не поступай так в другой раз. Нет у нас, кажется, такой юридической формулы, – добавил Достоевский, – а чего доброго, ее теперь возведут в героини»[16]. По всей видимости, писатель имел в виду то, что «юридическая формула», согласно которой суд государства, вынесший оправдательный вердикт, способен был бы уступить полномочия нравственному суду общества, возможна лишь при одновременном совпадении двух условий: во-первых, развитого правосознания, обладающего иммунитетом по отношению к этическим манипуляциям участников процесса; во-вторых, просвещенного морального сознания, не подверженного влиянию юридической аргументации.

Сама идея различения морального и правового, предполагающая торжество *право*судия в стенах суда и христианской Любви за его пределами, имеет глубоко нравственное значение. Достоевский подвергает критике «манию оправдания», смеши-

вающую моральное и правовое оправдание, которой, с его точки зрения, подвержен суд присяжных в Российской Империи. Он напоминает, что предназначение суда заключается в том, чтобы «сказать правду и зло назвать злом», взяв на себя бремя моральной и правовой ответственности за принятое решение. Присяжный заседатель – это «не только чувственный человек с нежным сердцем, но прежде всего гражданин», который должен понимать, что «исполнение долга гражданского <…> выше частного сердечного подвига».

> Никогда народ, называя преступника «несчастным», не переставал его считать за преступника! И не было бы у нас сильнее беды, как если бы сам народ согласился с преступником и ответил ему: «Нет, не виновен, ибо нет и "преступления"!» (21, 18).

Чрезмерная жалостливость и забвение гражданского долга одновременно противоправны и аморальны, потому что расшатывают «веру в закон и в народную правду». Подлинное сострадание к преступнику состоит, по мысли Достоевского, в правом суде над ним.

III

Воплощение принципов справедливого правосудия Достоевский связывал с перерождением государства в церковь как свободный союз верующих, а государственного суда – в общественно-церковный суд, руководствующийся заповедями христианства: «преступление и взгляд на него должны бы были несомненно тогда измениться…» (14, 59).

Автор глубоко верит в непременное перерождение каждого человека и всего общества. При этом речь идет не о теократии как политическом союзе (государстве-церкви) и не о суде инквизиции, силой принуждающих к воплощению норм христианской нравственности. В своих произведениях Достоевский дает понять, что переход к совершенному обществу государственно-правовыми средствами невозможен. Свободное внутреннее преображение людей и осознание ими солидарной ответственности друг за друга – единственный путь к социальному идеалу. Он лежит через опыт деятельной Любви.

Достоевский отвергает намерение насаждать нравственность юридическими методами (насильственную морализацию права). Правовой порядок, с его точки зрения, призван гарантировать свободу морального выбора, которая является непременным условием нравственности. Только в уважении свободы морального решения, полагал писатель, проявляется подлинная любовь к человеку. Как верно определил в своем исследовании Н.А. Бердяев, для Достоевского «без свободы греха и зла, без испытания свободы мировая гармония не может быть принята. Он восстает против всякой принудительной гармонии…»[17] В «Записных тетрадях 1875–1876 гг.» Достоевский так передавал эту мысль: «Я хочу не такого общества научного, где я не мог бы делать зла, а такого именно, чтоб я мог делать всякое зло, но не хотел его делать сам»[18]. Приговор теократии вынесен писателем в «Легенде о Великом Инквизиторе», где показаны последствия принудительного «освобождения» людей от необходимости морального выбора и груза ответственности за него. Поразительно, с какой ясностью писатель XIX столетия мог предвидеть тоталитарные режимы XX в.[19]

Право и государство рассматриваются Достоевским лишь как необходимая переходная стадия на пути к идеалу – подлинному братству или церкви[20]. И право, и государство сами по себе не способны стать побудительной причиной духовного перерождения человечества. В определенном смысле, они несут печать моральной неполноценности и являются своеобразным симптомом нравственного несовершенства общества. В «Сне смешного человека» автор размышляет о мнимом единении людей в государстве, противопоставляя его объединению верой и любовью в совершенном обществе – «граде Небесном». Только тогда, говорит писатель, когда люди перестали любить друг друга, «стали злы, то начали говорить о братстве и гуманности и поняли эти идеи. Когда они стали преступны, то изобрели справедливость и предписали себе целые кодексы, чтоб сохранить ее, а для обеспечения кодексов поставили гильотину» (25, 116).

Означает ли признание Достоевским несостоятельности права и государства выступать социальными скрепами в идеальном обществе то, что он вовсе отрицает этическое

значение государственного правопорядка в современной ему действительности и настаивает на поглощении права нравственностью? Размышления писателя о способах улучшения судебной и пенитенциарной системы в пореформенной России свидетельствуют об обратном. Очевидна борьба Достоевского не только за нравственное, но и за правовое. В его работах речь идет не о поглощении права моралью, но о приведении государственно-правового порядка в соответствие с нравственными стандартами общества.

Как и во всей религиозно-нравственной традиции мы не найдем у Достоевского апологии права и государства. По выражению П.И. Новгородцева, «русский дух выражает себя в вечном стремлении к чему-то высшему, чем право и государство»[21]. Однако важным заветом философско-правового творчества Достоевского стало не нигилистическое отрицание права (как у славянофилов и Л.Н. Толстого), а стремление указать на его относительную значимость и «связать» его моральными основаниями.

Важной частью борьбы Достоевского за право является обоснование им относительной эмансипации права от нравственности: во-первых, обоснование необходимости различения между моральным и юридическим оправданием; во-вторых, определение задачи правового порядка гарантировать свободу морального выбора. Признание относительной моральной автономии права – это, пожалуй, наиболее значительный вклад мыслителя в русскую философию права. Этот тезис стал основополагающим в движении «в защиту права» в конце XIX – начале XX столетия (П.И. Новгородцев, Б.А. Кистяковский, Е.В. Спекторский, Л.И. Петражицкий, И.А. Ильин, Н.Н. Алексеев, К.А. Кузнецов, С.И. Гессен).

В суждении о том, что возможности права воплотить нравственные ценности ограничены, берет свой исток учение о праве как «минимуме Добра», согласно которому право призвано гарантировать защиту жизненно важным нравственным устоям общества (Вл. Соловьев, А.С. Ященко, Ф.В. Тарановский, С.И. Гессен, М. Лазерсон). Воззрение, согласно которому право призвано защитить свободу морального выбора субъектов, получило свое развитие в положении о том, что правовой порядок обеспечивает субъектам свободу в определенных границах быть безнравственным (Вл. Соловьев, И.В. Михайловский, И.А. Ильин, С.Л. Франк).

Когда-то С.И. Гессен проницательно заметил, что «отрицание права есть симптом и мерило утопичности»[22]. Исходя из этого, философские идеи Достоевского о праве не более утопичны, чем любое другое христианское учение, исповедующее веру в непременное преображение человека, который в беспредельности своих моральных сил подобен Богу. Сам писатель дал следующую характеристику своему учению: «великое дело Любви и настоящего просвещения. Вот моя утопия!» (24, 195).

IV

В заключение укажем на те идеи Достоевского, которые оказали влияние на религиозно-нравственную традицию, обогатив сокровищницу русской философско-правовой мысли.

1) Утверждение генетического родства и внутреннего единства основополагающих принципов права и нравственности и следовавшее из него требование о том, что нормы правопорядка должны быть приведены в согласие с религиозно-нравственными ценностями общества.

2) Критика легализованной деморализации права: жизнеспособность правовых институтов и успешность правовых реформ определяется их связанностью с нравственными устоями общества, отчужденность от которых приводит все правовые преобразования к обратному эффекту, что разрушительно не только для права, но и для нравственности.

3) Рассмотрение права и государства в качестве необходимой переходной стадии на пути к социальному идеалу – подлинному братству или церкви. При этом переход к совершенному обществу невозможен государственно-правовыми средствами (критика теократии и насильственной морализации правового порядка), но должен осуществиться благодаря свободному внутреннему преображению людей и осознанию ими солидарной ответственности друг за друга.

4) Обоснование относительной эмансипации права от нравственности: а) необходимости различения между христианским долгом сострадания и гражданским долгом верности праву,

являющейся индикатором просвещенного нравственного и правового сознания; б) определение задачи права гарантировать свободу морального выбора, которая есть непременное условие подлинной нравственности.

Таким образом, нельзя не согласиться с П.И. Новгородцевым в том, что идеи, высказанные Достоевским, могут быть рассмотрены в качестве постулатов религиозно-нравственной традиции в русской философии права, унаследованной плеядой таких выдающихся философов и правоведов конца XIX – начала XX вв., как Вл. Соловьев, П.И. Новгородцев, И.А. Ильин, С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, С.Л. Франк, Е.Н. Трубецкой, А.С. Ященко, Е.В. Спекторский, Н.Н. Алексеев, С.И. Гессен, Г.Д. Гурвич, П.А. Сорокин. Все они не только были вдохновлены мыслью великого писателя, но восприняли его логику и аргументацию в обосновании религиозно-нравственной обусловленности права. Будучи оригинальным философом права, Достоевский выступил одной из главных фигур, благодаря которым «Серебряный век» в России стал «Золотым веком» для русской философии права.

Примечания

[1] Представления Ф.М. Достоевского об этическом предназначении пенитенциарной системы выходят за рамки настоящего исследования.

[2] *Новгородцев П.И.* О своеобразных элементах русской философии права // Новгородцев П.И. Соч. М., 1995. С. 374. Курсив мой. – *Е.П.*

[3] *Франк С.Л.* Сущность и ведущие мотивы русской философии // Франк С.Л. Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 153.

[4] *Соловьев В.С.* Русский национальный идеал // *Соловьев В.С.* Соч.: В 2 т. / Вступ. ст. В.Ф. Асмуса; сост. и подгот. текста Н.В. Котрелева; примеч. Н.В. Котрелева и Е.Б. Рашковского. М., 1989. Т. 2. С. 289–291.

[5] *Лаут Р.* Философия Достоевского в систематическом изложении / Под ред. А.В. Гулыги; Пер. с нем. И.С. Андреевой. М., 1996. С. 168.

[6] *Градовский А.Д.* Мечты и действительность (По поводу речи Ф.М. Достоевского) // Градовский А.Д. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. СПб. 1901. С. 380.

[7] *Кавелин К.Д.* Письмо Ф.М. Достоевскому // Вестник Европы. 1880. № 11. С. 450–451.

[8] См.: *Щеглов В.* Нравственность и право в их взаимных отношениях. Ярославль, 1888. С. 54–57.

[9] См.: *Чичерин Б.Н.* 1) О началах этики // Чичерин Б.Н. Избр. труды / Под ред. А.В. Полякова, Е.В. Тимошиной. СПб., 1998. С. 434–500; 2) Несколько слов по поводу ответа г. Соловьева // Вопросы философии и психологии. 1897. Кн. 40 (V). С. 772–779; *Соловьев В.С.* 1) Мнимая критика (Ответ Б.Н. Чичерину) // *Чичерин Б.Н.* Избр. труды. С. 516–550; 2) Необходимые замечания на «несколько слов» Б.Н. Чичерина // Вопросы философии и психологии. 1897. Кн. 40 (V). С. 779–783.

[10] См.: Дело Кронеберга (февраль 1876); дело Каировой (май 1876); дело Корниловой (октябрь, декабрь 1876, апрель 1877); дело родителей Джунковских (июль – август 1877), дело Гартунга (октябрь 1877).

[11] Вывод русского писателя полностью совпадал с мнением Герберта Спенсера, который в 1850 г. высказывал сомнения относительно успеха введения суда присяжных в России (см.: *Rosenshield G.* The Imprisonment of the Law: Dostoevskij and the Kroneberg Case // Slavic and East European Jornal. 1992. Vol. 36 (№ 4). P. 416).

[12] *Соловьев В.С.* Три речи в память Достоевского // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. Т. 2 / Общ. ред. и сост. А.В. Гулыги, А.Ф. Лосева. М., 1988. С. 314.

[13] Неизданный Достоевский. М., 1971. С. 402.

[14] См.: *Hart H.L.A.* The Positivism and the Separation of Law and Morals // Harvard Law Review. 1958. Vol. 71. P. 599–629; *Fuller L.L.* Positivism and Fidelity to Law – A Reply to Professor Hart // Ibid. P. 430–672.

[15] По всей видимости, это имеет в виду Т.А. Касаткина, когда описывает «восстановление в правах» и «восстановление в обязанностях» по Ф.М. Достоевскому (см.: *Касаткина Т.А.* Возрождение личности» в творчестве Ф.М. Достоевского: «Восстановление в правах» и «восстановление в обязанностях» [на сайте:] http://archive.sfi.ru/lib.asp?rubr_id=755&art_id=4000).

[16] См.: *Градовский Г.К.* Роковое пятилетие. 1878–1882 гг. // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 233.

[17] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского (гл. III «Свобода») [на сайте:] http://magister.msk.ru/library/philos/berdyaev/berdn008.htm.

[18] *Достоевский Ф.М.* Возвращение человека. М., 1989. С. 286.

[19] *Пачини Дж.* О Философии Достоевского. М., 1992. С. 41. См. также: *Солженицын А.И.* Нобелевская лекция по литературе [на сайте:] http://imwerden.de/pdf/solzhenitsyn_nobelevka.pdf; *Шпис Ю.* Достоевский – пророк 20-го века [на сайте:] http://www.booksite.ru/fulltext/dos/toj/evs/kii/dostojevskii_f/sbor_stat/39.htm.

[20] Значение права и государства для воплощения социального идеала наиболее точно передает П.И. Новгородцев, излагая основы русской философии права (см.: *Новгородцев П.И.* О своеобразных элементах русской философии права. С. 373–375). Следует также отметить, что эти положения в полной мере соответствуют собственным взглядам П.И. Новгородцева в заключительный период его творчества.

[21] *Новгородцев П.И.* О своеобразных элементах русской философии права. С. 368.

[22] *Гессен С.И.* Борьба утопии и автономии добра в мировоззрении Ф.М. Достоевского и Вл. Соловьева // Гессен С.И. Избр. соч. М., 1999. С. 624, 659.

А.П. КОЗЫРЕВ

(Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова)

«Единосущие» о. Павла Флоренского и интерпретация «Двойника» Ф.М. Достоевского Д.И. Чижевским

Современный мир, отмеченный торжеством юридического начала, измеряет степень цивилизованности по степени развития правовых отношений. «Правовое государство», это теоретическое построение немецких юристов конца XIX в., становится конституционной реальностью и мерой цивилизованности современных государств. Особенностью правовых отношений является их формальный характер, существование строгой правовой нормы, носящей всеобщий и безусловный характер и предлагаемой к неукоснительному исполнению. Право родилось из этики, этика и была первичным религиозным законом, определявшим меру человеческого в его отношении к божественному и к природному. Право всегда несло на себе следы этического, включая в себя тот «минимум добра», о котором писал Вл. Соловьев, отступая или приближаясь к «суверенной норме», той «незыблемой шкале ценностей», знание и узрение которой и делает норму – нормой, а право – правом. Попытки поставить право на службу человеческих страстей и волений, сформировать революционную законность, вели к тяжелым общественным болезням, извращению самой природы человека и человеческих отношений.

Сегодня мир переживает эпоху, которые многие называют пост-христианской. Что вкладывается в этот «пост» – смена ли социологических парадигм, утверждение собственного бессилия верить в качестве всеобщей нормы, или просто констатация духовной пустыни, поражающей со времен Ницше, подобно раковой опухоли, которая «ширится сама собой»? В современной культуре можно констатировать определенный возврат к античности, к античному типу культуры. Унаследованный от античности институт брака, представляющий собой формальный юридический союз между мужчиной и женщиной, регулирующий прежде всего имущественные и

прочие гражданские отношения, снова становится таковым, причем границы его раздвигаются до возможности однополых браков, которых не знала даже античность. Неудача социализма и обосновывающего его марксизма привела к тому, что история, на протяжении веков мыслящаяся как неуклонное прогрессивное поступательное развитие, снова утратила цель, представ как круговорот времен, периодически прерываемый всполохами стоических пожаров, вызываемых «конфликтом цивилизаций». Цивилизационное явно вытесняет формационное в современной социологии. Сам человек в той проекции, в которой он был задан христианской культурой, и который может быть обозначен августиновским transcende te ipsum и словом «личность», тождественным «образу и подобию» в человеке, оказывается отменен, редуцирован даже не к природному его бытию, в кругу составляющих его материально-телесных потребностей, но к механически модифицируемому агрегату, технические характеристики которого можно задать опционально, начиная от пола и цвета кожи и завершая ярмаркой мировоззрений, политических и религиозных верований, гибрид которых можно составить подобно программе кабельного телевидения. Античный характер современной цивилизации можно видеть и в попытке установить ценности на иных основаниях, чем религиозные. Курсы светской этики, предлагаемые в качестве альтернативы в германских школах, косвенно свидетельствуют о том, что и сама религия воспринимается современным обществом как «этика». Необходимость обращения к религии в том, чтобы в максимально доступной (читай – упрощенной) форме донести до граждан стандартный набор нравственных норм, преподать основы морали, причем в какой это форме произойдет – в религиозной или в секулярной, не столь важно.

Сфера толерантности превращает этику в сферу конвенциональных договорных отношений. Евангельское «не судите, да не судимы будете» превращается в полное забвение второй части это формулы. Политкорректность превращает социальное бытие в сферу сознательной двусмысленности, умолчаний и поистине иезуитской reservatio mentalis, где недосублимированное и недосказанное создает наэлектризованную атмосферу социальных психозов и нравственных коллапсов, подчеркну-

тое фарисейство общественного осуждения, самодовольно еще спекулирующее своей общественной открытостью и порядочностью. Оно не элиминирует этику из общественного пространства, а, напротив, делает ее еще более дидактичной, всевластной, фарисейской. Общепринятой этике, базирующейся на непотаенной для всех истине, противопоставляются этики социальных групп и сообществ. Возникают профессиональные и корпоративные кодексы. Возникают этики разного рода девиантов и маргиналов – «воров в законе», заключенных и др. Причем неписанные правила поведения действуют здесь гораздо жестче, чем в «нормальной» этике повседневности. Попытка формализовать этические требования, действующие в узкой профессиональной и особенно корпоративной среде, перейти от неписанных к писаным правилам поведения ведет к возникновению корпоративных кодексов, которые растут как грибы и строятся на весьма своеобразной и подчас «макиавеллистской» аксиологии, в которой преданность компании и готовность служить ее интересам стоят выше человеческой порядочности, отзывчивости, честности. Вспомним грибоедовского Молчалина, у которого имелись две этических добродетели «умеренность и осторожность». Аристотелевская рациональная этика предполагает, что человек разумом должен отыскать золотую середину. Здесь функцию усредняющего разума выполняет мозг корпорации, ее пиар-служба. Особенность настоящей этической регуляции в том, что она осуществляется, прежде всего, изнутри, из сознательного принятия отстаиваемых ценностей, сочетания с ними, роль и сила общественного мнения выполняют здесь вторичную, вспомогательную функцию. Этика, превращенная в кодекс, становится не-этикой, превращается в систему предписаний, иных, чем этические, в конечном счете, в должностную инструкцию.

В самом значении греческого слова «этос» заложена двусмысленность – по-гречески слово «ethos» – 1) обычное местопребывание, жилище (людей); стойло, хлев (животных); логовище (зверей); 2) нрав, обычай, характер, образ мыслей[1]. Таким образом, этика – это не только нравственность, но и «местоимение», или если можно так выразиться, «местоблюстительство». М. Хайдеггер, комментируя слова Гераклита «ethos antropou daimon», рассказывает притчу о пришедших к

философу путешественниках и в недоумении обнаруживших его отдыхающего возле очага, а не в процессе бурной мыслительной деятельности, и предлагает такой перевод (трактовку) этих слов, переводимых обычно «нрав человека – его божество»: «Местопребывание (обычное) есть человеку открытый простор для присутствия Бога (Чрезвычайного)»[2]. Таким образом, основное назначение этики, по Хайдеггеру, в том, чтобы «осмысливать местопребывание человека», его положение в бытии. Возможность такого осмысливания, понимания в каком месте онтологической иерархии ты находишься, умение спросить себя – где и с кем я теперь, лежит в основе акта волевого этического самоопределения человека. Топология, обращение к месту, встречаются нам и в евангельских словах Христа. «Где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18: 20), – говорит Христос. А вот и другой полюс: «Покажи из сих двоих одного, которого Ты избрал принять жребий сего служения и Апостольства, от которого отпал Иуда, чтобы идти в своё место» (Деян. 1: 24–25). На уровне обыденного языка мы часто говорим об *уместности* того или иного поступка, спрашиваем человека, нашел ли он свое *место* в жизни. Человек, испытывающий нравственные терзания или страдания, незаслуженно обидевший или солгавший, *не находит себе места*. *Неуместность* современного человека сказывается и в зашкаливающей социальной мобильности в эпохи социальных потрясений, и в космополитизме, отсутствии чувства родины, утрате родовых корней жителей большого города.

Замечательный философ русского зарубежья Д.И. Чижевский писал в своем эссе «К проблеме двойника»:

> Этическое действование человека имеет три стороны. Действует всегда *кто*-то, *где*-то и *как*-то. Первые два элемента всегда насквозь индивидуальны. Третий, однако, может быть охвачен абстрактно, логическими формулами. Абстрактная мысль – наиболее простая, примитивная форма мысли. И. может быть, именно поэтому в истории моральной философии мы подмечаем тенденцию или вовсе игнорировать оба первых элемента этического действования или же схематизировать их по типу абстрактной мысли. Выражается эта тенденция в попытках установления этических законов или норм,

> построенных по типу законов природы или логики, норм конвенциональных или юридических. Иными словами устанавливается «*как*» этического действия в *полном отвлечении от* «*кто*» и «*где*». Живой субъект этического действия становится, таким образом, бездушным исполнителем абстрактных велений закона, ненужным подвеском в системе нравственного миропорядка, – ненужным потому, что он может быть *заменен* любым другим этическим субъектом[3].

Анализируя метафизические основания двойничества, Чижевский находит их в формализме, в приравнивании человеческой личности к вещи, а отсюда к потере человеком *своего места* в бытии, «единого и единственного места», как скажет М.М. Бахтин. Человеческая личность превращается в личину, измеряемую и описываемую согласно функциональным требованиям, в том числе, и формализованной морали.

Свящ. Павел Флоренский различал тождество лиц, совпадающих или не совпадающих друг с другом в любви и дружбе, и тождество вещей, сходных или подобных друг другу по определенным формальным признакам:

> [В]ещь характеризуется чрез свое внешнее единство, т.е. чрез единство суммы признаков, тогда как лицо имеет свой существенный характер в единстве внутреннем, т.е. в единстве деятельности самопостроения[4].

Вещи могут быть сходны друг с другом, подобны друг другу, пусть даже во всем и по всем признакам. Поэтому можно говорить о генерическом, или родовом, тождестве вещей:

> Напротив, о двух личностях, в сущности говоря, нельзя говорить, что они «сходны», а лишь «тождественны» или «нетождественны»[5].

Подобного рода тождество Флоренский называет нумерическим, или числовым. Речь здесь идет не просто о личностях, но о личностях, которые «одухотворили свое тело и свою душу».

Исходя из этого различения, можно сказать, что формальная этика относится к людям как к подобным друг другу, т.е. на лицо оказывается этика подобосущия, а не единосущия. Поразительно, что и у Достоевского формулировка «совершенно подобные» повторяется шестикратно на протяжении одного абзаца применительно к двойникам-отражениям Голядкина, причем Чижевский выделяет это словосочетание, ставшее как бы именем собственным, субстантивом, курсивом (у Достоевского оно курсивом не выделено):

> Не помня себя, в стыде и в отчаянии, бросился погибший и совершенно справедливый господин Голядкин куда глаза глядят, на волю судьбы, куда бы не вынесло; но с каждым шагом его, с каждым ударом ноги в гранит тротуара, выскакивало, как будто из-под земли, по такому точно, *совершенно подобному* и отвратительному развращенностию сердца, господину Голядкину. И все эти *совершенно подобные* пускались тот час же по появлении своём бежать один за другим, и длинною цепью, как вереница гусей, тянулись и ковыляли за господином Голядкиным-старшим, так что некуда было убежать от *совершенно подобных*, – так что дух захватывало всячески достойному сожаления господину Голядкину от ужаса, так что народилась, наконец, страшная бездна *совершенно подобных*, так что вся столица запрудилась, наконец, *совершенно подобными*, и полицейский служитель, видя таковое нарушение приличия, принужден был взять всех этих *совершенно подобных* за шиворот и посадить в случившуюся у него под боком будку…[6].

Заметим, что в этой фантасмагории бросается в глаза гротескный призрак юридизма: оксюморон «погибший и совершенно справедливый», появление «полицейского служителя», пресекающего «нарушение приличия» и, наконец, почти навязчивое употребление слова «совершенный»

Подобного рода философия подобосущия исходит из проекции человеческого индивида вовне, утверждает субъект в качестве «солнца» этики, делает его центром, а всех остальных – периферией. Человек неизбежно выступает здесь в позиции судьи, оценщика, измерителя, а вместе с тем «лицемера»: «И что ты смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревна в твоем глазе не чувствуешь» (Мф. 7: 3).

Под знаком подобосущия развивается новоевропейская философия и этика. Другой мыслится, прежде всего, как подобный мне. Европейские правовые и этические концепции

исходят из безусловной ценности человеческого индивида, в то время как другой видится как проекция этого индивида. Вспомним категорический императив Канта, призывающий в одной из своих формулировок поступать так, чтобы «я сам и другие *в моем лице* выступали в качестве всеобщего царства целей», а не рассматривались только в виде средства. Мир других этических субъектов выстраивается по *моему* образу и подобию, ведь как «вещи в себе» они запредельны моему познанию. Остывшее солнце долга светит холодным светом в кантовской этике, лишая моральный субъект всякой человечности, отметая как внеэтические – склонности, привязанности, симпатии и антипатии.

Русская философия стремится преодолеть этот разрыв, утверждая динамическую этику перенесения центра из своего я в я Другого, перед лицом «третьего или Третьего» по словам Флоренского, под которым отец Павел несомненного разумел живую личность Иисуса Христа.

В русской философии Любовь не только важнейшая этическая доминанта, основанная на христианском учении о добродетели, но и способ познания Бога и другой личности, освобождающий от иллюзионизма и субъективизма кантовской философии. «Ты еси», считанное Вяч. Ивановым с портика храма Аполлона в Дельфах и переведенное на язык православной культуры, становится своеобразным кредо жизненной этики личности, утверждающей бытие Сущего, и через это обретающей свой метафизический паспорт и свою прописку в бытии. Вл. Соловьев полагал, что

> смысл и достоинство любви как чувства состоит в том, что она заставляет нас действительно, всем нашим существом признать за другим то безусловно центральное значение, которое в силу эгоизма мы ощущаем только в самих себе. Любовь важна не как одно из наших чувств, а как перенесение всего нашего жизненного интереса из себя в другое, как перестановка самого центра нашей личной жизни[7].

По Соловьеву, любовь стремится к преодолению эгоизма, а чувство любви утверждает «безусловное значение чужой индивидуальности, а чрез это и безусловное значение своей

собственной». Вспоминаются слова, сказанные Вл. Соловьевым в конце жизни новомученику Михаилу Новоселову: «Быть возможно чаще с Господом», «если можно, всегда быть с Ним»[8]. Здесь мы опять-таки сталкиваемся с этикой как поиском своего места в бытии, только не в географическом и институциональном, а в метафизическом смысле.

Надо заметить, что когда мы говорим о любви, то здесь мы должны быть реалистами в социологическом смысле и говорить не только о любви в ее божественном измерении как о чем-то недостижимом в греховном, падшем человеческом состоянии, но как о любых возможностях проявления человеческой солидарности и взаимопомощи в добре – сотрудничестве, склонности, симпатии, взаимопомощи, милосердии, сострадании, которые выражают себя не только в намерениях, но и в делах. О такой христианской «лестнице любви», постепенно возводящей от добрых ростков человеческого участия друг в друге, к измерению божественной любви, писал С.Н. Трубецкой:

> Мы знаем любовь как естественную склонность, как нравственный закон, как идеал; она является человеку сначала как инстинкт, затем как подвиг, наконец, как благодать, дающаяся ему. Ибо по мере нравственного его развития он всё глубже проникается ее сознанием. Сначала он естественно *ощущает* расположение к некоторым людям и в своей семейной жизни учится сочувствовать им и жалеть их. Затем, по мере того, как его общественный кругозор расширяется, он *сознает* общее значение нравственного добра, он видит в любви свой *долг*, понимает ее как всеобщий *закон* и признает как *заповедь* над собою, чтобы, наконец, *поверить* в любовь как в Божество[9].

Любовь, которая человеком нудится, неотделима от самосознания человека, его достоинства связанного с духом Божиим который присутствует в человеке, в способности им сознавать себя и свою связь с Богом. Этот аспект самосознания человека, его мышления, ответственного за принимаемые им решения, не в меньшей степени участвует в этическом выборе.

Не стоит скрывать от себя то, что религиозный поворот в России конца прошлого века проходил в российском обществе

под знаком формулы утилитаризма: «религия нам нужна, потому что…», только сначала продолжение этой риторической фразы выглядело как «… она представляет собой часть нашего культурного наследия и нашей истории», а затем «… потому что без нее нельзя осуществить нравственное оздоровление общества». Не стремясь оспорить относительную правоту обоих тезисов, решусь заметить, что нравственное оздоровление общества в большей степени зависит от более справедливой и разумной организации социальной жизни, реализации добродетели в социальном поведении граждан, их отношении к общественному долгу. Для него гораздо более подобающим является образ честного юриста, добросовестного врача, самоотверженного воина, рачительного хозяина, чем «благородного разбойника», отмывающего нечестным путем нажитые деньги жертвою на храм или на монастырь. Мораль – «благое иго» для «общественного животного», у человека как «животного религиозного» сердце поет и рвется «по ту сторону морали». Религия обращается к грешному, несовершенному человеку, давая ему из повседневности разглядеть свою неполноту, бездну, отделяющую его от Бога, а, значит, и от идеала. Мораль – религия совершенных: моралист Толстой верил в возможности нравственного самосовершенствования человека без всяких «чудес», сводя религию к моральной доктрине. Сторонники формальной морали более последовательны в отстаивании своих моральных принципов и более беспощадны – к себе и к ближнему – за отступление от них. Религиозное переживание своей греховности побуждает человека относиться к падениям другого мягче, чем это предписывает нам кодекс, не важно уголовный или этический. Последовательные моралисты чаще оказываются сторонниками автономной морали и даже атеистами. Сделавшись формальным, моральное сознание оказывается лишено трансценденции, отсюда и обостренная вера безрелигиозных эпох в возможность создания морального гомункулуса – строителя коммунизма, исполняющего, а, вернее, отправляющего, особый, для него специально написанный «моральный кодекс». Вот почему Чаадаев считал, что потомки будут произносить имя Стагирита (Аристотеля) «со своего рода ужасом», признавая тем самым изъяны автономной рациональной морали!

Примечания

[1] *Вейсман А.Д.* Греческо-русский словарь. СПб., 1899. С.583.

[2] *Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие / Пер. В.В. Бибихина. М., 1994. С. 216.

[3] *Чижевский Д.И.* К проблеме двойника. Из книги о формализме в этике // О Достоевском / Под ред. А.Л. Бема. Прага, 1929. С. 29–30.

[4] *Флоренский П.А.* Столп и утверждение Истины. Т. 1. М., 1990. С.78. Сходным образом эту проблему соотношения лица и вещи описывал Вл. Соловьев трактуя сущность юридического отношения в своей работе «Право и нравственность»: «Лицом же в отличие от вещи называется существо, не исчерпывающееся своим бытием для другого, т. е. не могущее по природе своей служить только средством для другого, а существующее как цель в себе и для себя, существо, в котором всякое внешнее на него действие наталкивается на возможность безусловного сопротивления, нечто такое, что этому внешнему действию может безусловно не поддаваться, и есть, следовательно, безусловно внутреннее и самобытное – для другого непроницаемое и неустранимое» (*Соловьев В.С.* Право и нравственность. Минск – Москва, 2001. С. 17).

[5] Там же.

[6] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 1. Ч.1: Повести и рассказы. СПб., 1894. С. 225.

[7] *Соловьев В.С.* Смысл любви // *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 119.

[8] *Новоселов М.А.* Забытый путь опытного богопознания. Вышний Волочок, 1901. (Религиозно-философская библиотека, вып. 1)

[9] *Трубецкой С.Н.* О природе человеческого сознания // Трубецкой С.Н. Соч. М., 1994. С. 587.

А.Н. ПАРШИН

(Россия, Москва,
Математический институт им. В.А. Стеклова)

«Богородица – мать сыра земля...» (об одном образе Ф. М. Достоевского)[1]

Слова, вынесенные нами в заглавие нашей работы, – знаменитые слова Хромоножки из разговора Шатова и Марьи Тимофеевны Лебядкиной в «Бесах» Достоевского. Более полно, разговор выглядит так:

> А тем временем и шепни мне, из церкви выходя, одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество: «Богородица что́ есть, как мнишь? » – «Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого». – «Так, говорит, [Б]огородица – великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная – радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет, таково, говорит, есть пророчество». Запало мне тогда это слово. Стала я с тех пор на молитве, творя земной поклон, каждый раз землю целовать, сама целую и плачу (10, 116).

Слова эти можно обсуждать и исследовать с разных точек зрения: и литературоведения, и истории, и философии, и этнографии, и богословия. Последнее, кажется, сделает свой вывод быстрее всего. Чуть выше Хромоножка говорит: «А, по-моему, Бог и природа есть все одно», что, конечно, типично языческое представление. В этой заметке мы попытаемся указать на другие возможные истоки этого образа Достоевского, связав его как с последующей русской культурой, так и с ее православными корнями.

Религиозная мысль начала XX в.

Образ Матери-Земли и его связь с Богородицей стали предметом размышлений русской религиозно-философской мысли начала XX в. О нем пишет С. Н. Булгаков в своей работе «Русская трагедия» (1914), которая вошла впоследствии в его сборник «Тихие думы» (1918)[2], посвященный П. А. Флоренскому. Приводя более пространную цитату из «Бесов», Булгаков говорит о Хромоножке как о «ясновидящей, из рода сивилл, которые читают в книге судеб с закрытыми глазами». Более того, ее зрячесть «сильно напоминает то, что на теософическом языке зовется астральным ясновидением и существенно отличается от религиозного вдохновения».

К образу Хромоножки обращались многие русские философы Серебряного века. Среди писавших о ней – Вяч. Иванов, Д.С. Мережковский. Н.А. Бердяев, Г.П. Федотов[3]. Работа Булгакова возникла под впечатлением постановки «Бесов» во МХАТе, и первоначально была представлена в виде доклада в Московском Религиозно-философском обществе 2 февраля 1914 г. Этот доклад вызвал оживленную дискуссию[4]. Мысли Булгакова о языческих корнях образа Хромоножки встретили возражения и Вяч. Иванова, и С.Н. Дурылина.

Возникает вопрос, что же перед нами: языческий или даже оккультный образ, апокрифическая легенда, что-то из народного двоеверия или «изобретение» самого Достоевского?

Казалось бы, Булгаков склоняется к первому, но рядом он пишет, что Хромоножка «всем существом своим врастает в Церковь, есть одна из Ея человеческих ипостасей, однако, лишь в природном Ея аспекте, в качестве Души Мира, Матери-Земли, «“богоматери”, но еще не Богоматери». Для него это – «величайшее прозрение Достоевского».

Здесь Булгаков вплотную подходит к гораздо более общей проблеме взаимоотношений Православия и язычества, имевшей существенное значение для судьбы православной веры в России. Отношение Церкви к язычеству всегда было однозначно отрицательным, хотя реально сложившаяся религиозная жизнь русского народа была пронизана большим количеством языческих обрядов и суеверий[5]. Проблема эта волновала многих русских мыслителей в начале XX в. Очень

точно и проникновенно об этом написал В.В. Розанов в 1914 г. в статье «Белинский и Достоевский»:

> Достоевский гениально понял народ русский, стал «народником», основал даже особенное понятие и ввел его в литературу: «почвенник», «почвенность».
>
> Это то же самое, что «Богородица есть Мать-сыра-земля». Вот его чувство. Чувство земли своей, земли русской – как священной. Вот откуда и у русских прозвище «Святая Русь». Это совершенно термин Достоевского, чувство его, понимание его. Т.е. Достоевский, человек XIX века, интеллигент XIX века, совершенно слился в ощущении Руси с древнейшими ее насельниками, жившими еще рядом с половцами и начавшими именовать свою землю «Святою Русью». Тут и православие, и язычество. И – христианская Божия Матерь, и – каменные бабы киевских времен[6].

Апокрифы и фольклор

Мы можем встретить сопоставление Богоматери и земли и в апокрифах, и в духовных стихах[7]. Наиболее известный пример:

> Первая мать – Пресвятая Богородица,
> Вторая мать – сыра земля,
> Третья мать – как скорбь приняла.
> Аще Пресвятая Богородица помощи своей не воздаст,
> Не может ничто на земле вживе родиться:
> И ни скот, и ни птица, ни человеком быть.
> Аще да святая Богородица да помощи воздаст,
> Может всякая тварь на земле вживе родиться:
> Скот, и птица, и человеком быть[8].

Здесь, как и во многих других произведениях фольклора, очень четко отделяется Богоматерь от матери-земли. Приведем еще несколько примеров:

> Мать Пречистая Богородица
> По Исусу Христу сильно плакала,
> По своему Сыну по возлюбленном,
> Ронила слезы пречистые
> На матушку на сыру землю[9]

> Вы народ Божий, православный,
> Вы по-матерному не бранитесь, -
> Мы за матерное слово все пропали,
> Мать Пресвятую Богородицу прогневили,
> Мать мы сыру землю осквернили.
> А сыра земля матушка всколебается,
> Завесы церковные разрушаются,
> Проидет река к нам огненная,
> Соидет Судия к нам праведная[10].

> Взвоплю я к тебе, матушка сыра земля,
> Сыра земля, моя кормилушка-поилица,
> Взвоплю грешная, окаянная, паскудная, неразумная;
> Что топтали тея походчивы мои ноженьки,
> Что бросали тея резвы руценьки,
> Что глазели на тея мои зенки (глаза),
> Что плевала на тея скорлупоньки.
> Прости, мать питомая, меня грешную, неурядливу
> Ради Спас Христа, Честной Матери,
> Пресвятыя да Богородицы,
> Да Ильи пророка мудрого! Аминь.

Последний стих относится к обряду прощания с землей накануне исповеди. Дальнейший обряд проходит так:

> кончив причет и сотворив «Исусову молитву» с крестным знамением, крестьянка становится на колени и начинает умывать землей или, если земля еще не растаяла, то снегом, себе руки. Земля или вода от снега с рук не стирается до тех пор, пока кающаяся не придет в храм и здесь не положит «большого трехпоклонного начала»[11].

Как мы видели, и у Достоевского важную роль играет обряд, в «Бесах» это – целование земли. Мы видим, что, обращаясь к земле, крестьяне всегда отдельно говорят о Богородице. Непохоже, что существуют фольклорные источники, к которым можно было бы непосредственно возвести рассказ Марии Тимофеевны Лебядкиной из «Бесов»[12]. В своих «Стихах духовных» Г.П. Федотов пишет:

> В кругу небесных сил – Богородица, в кругу природного мира – земля, в родовой социальной жизни – мать являются на разных ступенях космической божественной иерархии, носителями одного материнского начала. Их близость не означает их тождественности. Певец не доходит до отождествления Богородицы с матерью-землей и с кровной матерью человека[13].

Лекции о. Павла Флоренского

Писал ли об этом о. Павел Флоренский? 17 сентября 1908 г. он прочитал перед вступлением в должность доцента Московской Духовной Академии пробную лекцию «Общечеловеческие корни идеализма»[14]. Вся лекция говорит о языческих корнях философии Платона, в ней нет интересующего нас образа, но кончается она словами о философии, вырастающей из «земли», из «почвы», даже просто из «чернозема». Признание роли язычества в возникновении тончайших философских конструкций было весьма неожиданным и новаторским для историко-философской мысли того времени. Последующие работы и лекции Флоренского содержат дальнейшее развитие таких мыслей, и в них он подходит уже и к интересующему нас вопросу.

В работе «Имена» (1923–1926) о. Павел сопоставляет имя Дмитрий и античную богиню Деметру:

> Это богиня умиренная и необыкновенно кроткая и благостная, материнскою любовью дышит она ко всему человеческому роду, причем в материнстве ее выделено начало не стихийное, и даже не рождение, а нравственное, ласковость и глубокая тишина. Ужасы преисподней и трагическое смерти идут мимо образа Земли-Матери. Миф показывает Деметру наиболее человечною из небожителей; теплота и ласковость, раскрытые впоследствии христианством, в античности имели свое гнездо именно под ее покровом. Не без причины образ Богоматери, Заступницы и Теплой Предстательницы, явился человечеству как исполнение его предчувствий и исканий именно около Деметры[15].

Нам важны те линии отношений Православия и язычества, которые здесь намечены. Языческие образы как *предчувствия* и *искания* христианства, которое *раскрыло впоследствии* то, что было лишь в зародыше. Православному образу Богородицы посвящена лекция из курса «Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания»[16], читанного о. Павлом в МДА летом 1921 г., в Высоко-Петровском монастыре, когда Академия была уже изгнана из Троице-Сергиевой Лавры. Мы вернемся к этой лекции позднее, а сейчас обратимся к другой, предшествовавшей ей лекции в МДА, прочитанной профессором С.И. Смирновым 1 октября 1912 г.

Лекция С.И. Смирнова

Лекция С.И. Смирнова называлась «Исповедь земле», и была посвящена как раз интересующему нас вопросу. Позднее она вошла в его известную книгу «Древнерусский духовник» (1914)[17]. В лекции Смирнов приводит огромный материал о культе земли в разных религиях и фольклоре. Пишет он и об античной традиции, о Гее, Деметре, Элевсинских мистериях. Говоря о различных сторонах культа Матери-Земли, он подчеркивает, что «Мать-Земля по ассоциации сходства не раз становится рядом с Божией Матерью, но никогда *не сливается* с Нею» (с.447; курсив мой. – *А.П.*). Смирнов ссылается на Ф.И. Буслаева, писавшего еще в 1861 г. о связи Богородицы и земли в народных представлениях как о символическом сопоставлении «земли, как лица одушевленного, с самою Богоматерью» (там же). В книге Смирнова на стр. 447 говорится и о словах Хромоножки. По мнению Смирнова, Достоевский считал, что мысль о *тождестве* земли и Богоматери есть в народных представлениях. При этом Смирнов констатирует, что это «пророчество не находит параллелей в произведениях народного творчества» и что «может быть у Достоевского здесь просто символ».

Что касается народного творчества, то многочисленные примеры, в том числе приведенные Смирновым, как будто подтверждают это утверждение. Так, он приводит древнерусские поучения, относящиеся к оскорблению земли (с. 459). Грехом было даже лежать ничком на земле, тем более оскорблять зем-

лю сквернословием: этим оскорбляется Матерь Божия, другая мать, родная всякому человеку, и «третья мати – земля, от неяже кормимся, и питаемся, и одеваемся, и тмы благих приемлем, по Божию повелению к нейже паки возвращаемся, иже есть погребение»[18]. Так сопоставляются, но не отождествляются три матери, с которыми связан каждый человек.

В итоге, происхождение слов Хромоножки остается загадочным и нераскрытым. Заметим, что лекция Смирнова кончается пространной цитатой из «Преступления и наказания», где Раскольников, под влиянием Сони и в порыве душевного раскаяния, целует, как и Хромоножка, землю[19]. Отметим полное отсутствие у Смирнова каких-либо церковных представлений о связи Богородицы и земли как в святоотеческой литературе, так и в богослужебных текстах[20]. На первый взгляд, это естественно, ведь, как ни относись к словам Хромоножки, мы как будто, несомненно, имеем дело с чисто языческим явлением. Удивительно, но это *не так*.

Богородица в православном богослужении и святоотеческой литературе

Подобные представления были выражены как Отцами Церкви, так и в духовном опыте православного богослужения. Богородичные песнопения (но и не только они), весьма распространенные в гимнографии, содержат неоднократные и явные высказывания по этому поводу.

Начнем с богослужебных текстов (далее в цитатах курсив везде наш. – *А.П.*):

> Яже ***неделанная земля***, Делателя рождши и всех Зиждителя, оляденевшую душу мою страстьми, плодоносну покажи Божественным разумением (*Октоих, Канон повечерия, глас 8, воскресенье, песнь 6, богородичник*)[21].

> Ты – таинственный ***рай***, Богородица, ***невозделанно возрастивший*** Христа, которым насаждено на земле живоносное древо креста; посему, при воздвижении его ныне, покланяясь ему, Тебя мы величаем (*2-ой канон Рождества Пресвятыя Богородицы, катавасия 9-ой песни*).

> Сила Вышняго осени тогда к зачатию Браконеискусную, и ***благоплодная*** Твоя ложесна, яко **село** [земля, поле] показа сладкое, всем хотящим жати спасение, всегда Пети сице: Аллилуиа (*Акафист Пресвятой Богородице, кондак 3*).

> Радуйся, ***Ниво, растящая гобзование*** [многоплодие] щедрот; радуйся, трапезо, носящая обилие очищения. Радуйся, яко ***рай пищный процветаеши***; радуйся, яко пристанище душам готовиши (*Акафист Пресвятой Богородице, икос 3*).

> ***Земле*** благая, благословенная Богоневесто, ***класс*** [колос] ***прозябшая неоранный*** и спасительный миру, сподоби мя сай ядуша спастися (*Последование ко Святому причащению, канон, глас 2, песнь 1, богородичен*).

> ***Класс возрастившая*** животворящий, ***неоранная Ниво***, подающий мирови жизнь, Богородице, спаси поющия Тя (*Канон молебный перед освящением колива в субботу первой недели Великого поста, песнь 3, богородичен*[22]).

> Готовися, Вифлееме, отверзися всем Эдеме, красуйся, Евфрафо, яко ***Древо*** Живота в вертепе ***процвете*** от Девы: ***рай*** бо Оноя ***чрево*** явися мысленный, в немже Божественный ***Сад***, от Негоже ядше, живи будем, не якоже Адам умрем: Христос раждается, прежде падший возставити образ (*Тропарь предпразднества Рождества Христова, глас 4*).

Мы видим, что Богородица называется землей и рождение Спасителя сравнивается с произрастанием из земли (или сада) колоса или древа. Земля эта неоранная, т.е. невозделанная и упоминание о рае говорит, что это райская земля. Об этом же пишут и Отцы Церкви. В 1904 г. стараниями афонского монастыря Св. Пантелеймона были изданы «Сказания о земной жизни Богородицы». Вся вторая глава книги посвящена ветхозаветным прообразованиям Богородицы. Мы находим здесь такие слова святителя Иоанна Златоуста:

> <...> рай был делом рук не человеческих; земля была девственною, не принимала в себя плуга, не была изборождена, но, не тронутая руками земледельцев, по

> одному повелению (Божию) произрастила те древа. Поэтому-то (Бог) и назвал ее Эдемом, что значит девственная земля. Эта дева была образом иной девы. Как эта земля произрастила нам рай, не принявши в себя семян, так и та (Дева), не приявши семени мужеского, произрастила нам Христа[23].

Святитель Андрей Критский в Слове на Успение говорит о Богородице:

> Ты – ***Земля***, воистину желанная: ибо Царь Славы «возжелал красоты Твоей и возлюбил» (Прем. Сол. 8:2, 5) богатства Твоего девства и, вселившись в Тебя, с нами обитал (Ин. 1:14) и чрез Тебя примирил нас с Богом и Отцом.
>
> Девственная ***земля***, из которой изшел Адам новый и древнейший ветхого[24].

Близкое можно прочитать и у преп. Иоанна Дамаскина:

> Врата рая открываются и принимают ***богоносную землю***, на которой произошло древо вечной жизни, поправшее преслушание Евы и смерть Адама. Это древо – Христос[25].

У святителя Николая Кавасилы:

> Так Дева соделала новое Небо и новую ***землю***. Более того, Она Сама есть новая ***земля*** и новое Небо[26].

Образ этот встречается и у русских богословов. Так, в Слове на Рождество Христово от 1811 г. святитель Филарет, будущий митрополит Московский, сказал:

> Новый Адам исходит от девственной ***земли***. Жена, источник проклятия, износит росу благословения[27].

Мы встречаем в этих и многих других текстах не сравнение Богородицы с землей, как в народных представлениях, а прямое *отождествление* Ее с землей. Возможно, что подобные выражения песнопений могут рассматриваться как чисто метафорические, не имеющие под собой реальных оснований. Так думали об образах гимнографии многие во времена Флоренского[28], такое мнение встречается и сейчас. Мы коснемся этого вопроса чуть ниже. Уже здесь, однако, можно заметить, что встречающееся в приведенных нами текстах слова о Христе как о дереве можно соотнести со словами Спасителя из Евангелия от Иоанна «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой – виноградарь» (Ин. 15: 1); «Я есмь лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода» (Ин. 15: 5). Слова эти непосредственно относятся к Таинству Евхаристии и носят совсем не метафорический характер.

Сейчас мы вернемся к началу нашей работы, к словам Хромоножки из «Бесов». Неоднократно ставился вопрос о происхождении этих слов, но никаких конкретных гипотез, откуда мог их взять Достоевский, насколько мне известно, не предлагалось[29]. В свете изложенного нами, естественно предположить, что перед нами не переработка каких-то языческих или фольклорных представлений, а прямая рецепция церковных представлений о Богородице. Достоевский, скорее всего, читал труды святителя Филарета и мог обратить внимание на его Слово на Рождество Христово.

Итак, мы видим, что представление о Богородице как земле отнюдь не чуждо Православию, но, возникает вопрос: земле – какой? Земле не здешней, падшей, изборожденной человеком после его грехопадения, а земле девственной, земле рая. Чтобы плодоносить, она не нуждается в возделывании. Мы привели лишь небольшую часть богослужебных текстов, связанных с Богородицей, но уже и тут Она сравнивается не только с землей, но и с раем[30].

Вспомним теперь о лекции С.И. Смирнова. Представляется весьма удивительным тот факт, что мимо него прошли приведенные нами свидетельства, не только содержавшиеся во вполне доступной литературе, но и наверняка хорошо известные ему как верующему человеку[31].

Как же можно понять эту загадку, скорее психологического свойства? По-видимому, вопросы сравнительного религиоведения, апологетики и литургики были для научного сообщества богословов и историков Церкви слишком отделены друг от друга. Характерной чертой развития науки Нового времени была и есть все нарастающая специализация, возведение непроницаемых стен между разными областями науки. Такие

люди, как о. Павел, с его всеохватывающим, энциклопедическим подходом к любому изучавшемуся им явлению, были в то, да и последующее время, редчайшим исключением, поистине «белой вороной» в общем потоке религиозной мысли. Впрочем за сто лет, прошедших с тех пор, ситуация безусловно изменилась. В вышедшем в 2002 г. пятом томе Православной энциклопедии в статье «Богородица» содержится весьма подробная сводка высказываний Отцов Церкви о ветхозаветных прообразах Богородицы и, в частности, о земле и рае[32]. Этот раздел написан проректором Московской Духовной Академии профессором М.С. Ивановым.

Проблема интерпретации

Вернемся теперь к лекциям о. Павла 1921 г. Приведя в третьей лекции (прочитанной 25 августа 1921 г.) стихи Ф.И. Тютчева о «вещей душе», бьющейся «на пороге как бы двойного бытия», он продолжает:

> В нашем храме царские врата отделяют алтарь от остальной церкви. Ведь алтарь представляет собой небо, нет, лучше сказать, не представляет, а <u>есть</u> [подчеркнуто Флоренским. – *А.П.*] само небо. Это горний мир. Прохождение через царские врата есть переход в другую, духовную атмосферу, скачок в духовном потенциале. <...> Этот момент страшный, в некотором смысле – смерть, как всякий transcensus есть скачок в смерть.

Как мы знаем, открытие и закрытие царских врат имеет глубокий смысл в богослужении. Так, закрытие царских врат на вечерне представляет собой закрытие рая, после изгнания из него Адама и Евы. О. Павел продолжает свою лекцию:

> Где же, в чем же, что есть «порог двойного бытия» по преимуществу? Это – Матерь Божия. Чрез Нее пришел в мир, на землю Иисус Христос, чрез Нее же и мы входим на небо. Вот почему заурядно сравнение Ее с дверью небесной[33]. Вот почему и малый вход сопровождается пением догматика, т.е. рассмотрением Матери Божией, поскольку Она есть дверь, чрез которую пришло Слово[34].

Как связаны образ Богоматери как двери, открывающей вход на небо, и слова о Ней как о земле? Связующим звеном будет именно представление о земле рая, откуда наши прародители были изгнаны. Устранение последствий грехопадения началось таинственным рождением Спасителя. По словам святителя Иоанна Златоуста:

> Дева, древо и смерть были знаками нашего поражения. <…> Но вот, опять дева, древо и смерть; эти знаки поражения сделались знаками победы. Вместо Евы – Мария; вместо древа познания добра и зла – древо креста; вместо смерти Адама – смерть Христова[35].

И как объясняющие эти соответствия приведем слова стихиры на «Господи, воззвах» вечерни Рождества Христова:

> Придите возрадуемся Господеви, настоящую тайну сказующе: ***средостение*** градежа [преграда к небу] ***разрушися***, ***пламенное оружие*** [огненный меч] плеши дает [отстраняется], и ***Херувим отступает от древа жизни***, и аз ***райские пищи*** причащаюся, от негоже произгнан бых преслушания ради.

Рождение Спасителя, его приход в мир делает возможным возвращение в рай[36]. И все же отверзение райских дверей связывается в нашем сознании с крестной жертвой Спасителя и Его воскресением:

> Сохранив цела знамения, Христе, воскресл еси от Гроба, ключи Девы невредивый в рождестве Твоем, и отверзл еси нам райския двери (*Пасхальный канон, песнь 6*).

Более глубокий взгляд показывает, что здесь нет противоречия. Многие события Священной истории и богослужебной жизни, по видимости разнесенные во времени, при более глубоком понимании времени (или, скорее, вечности) совпадают. В проскомидии таинственным образом соединяются начало жизни Христа и ее завершение. Копие в руках священника есть образ и Духа Святого, снизошедшего на Богоматерь, и одного из орудий казни Спасителя[37]. Наконец, в Церкви придается особое значение, когда совпадают два праздника, Благовещение и Пасха, – это Кириопасха, Господственная (т. е. настоящая)

Пасха[38]. Представления о Богородице как земле, рождающей Христа, входят сюда весьма органичным и естественным образом.

Мы видим, как о. Павел подходит к истолкованию тех образов, которые имеются в богослужебных текстах. Они для него не придуманы, не являются только метафорами или символами (в расхожем понимании этого термина), а суть результат многовекового духовного опыта Церкви, опыта выраженного в молитвах и песнопениях службы, намоленных поколениями верующих в течение многих столетий. Они не просто изображение реальности, а сама реальность, и подчеркнутое им выше слово *есть* об этом и говорит.

Вспомним теперь, что вероучительные истины и Священная история усваивались всем верующим народом прежде всего из богослужения и храмового убранства. После появления в России богословской науки изучение богослужения и храмового убранства в значительной степени было историческим. Так, по словам монахини Игнатии, лишь во второй половине XX в. начинается трактовка богослужебного достояния Отцов и песнопевцев Церкви как литургического богословия, в то время как в предшествующую эпоху XIX–XX вв. основное внимание уделялось истории богослужебных форм[39]. Тем самым сейчас происходит как бы возвращение (конечно же, на совершенно новом уровне) русского духовного опыта эпохи его расцвета в XIV–XV вв. Выразившись прежде всего в иконописи и храмовой росписи, этот опыт нуждается в осмыслении.

Исходным пунктом такого осмысления может быть признание онтологической глубины многих (может быть почти всех) богослужебных образов, столь часто рассматриваемых как поэтические метафоры. Впрочем, такие взгляды совсем не новы. Именно так думали и писали и о. Павел, и о. Сергий Булгаков. Просто их мысли не слишком хорошо известны.

Этим дается возможность взглянуть по-новому и на проблему более широкую, чем затронутый в нашей статье, казалось бы, частный вопрос – проблему отношения Православия и язычества. Как мы уже говорили, имеются многочисленные предчувствия и предощущения христианства в языческих религиях. Образ Деметры как Матери, о котором писал о. Павел, – лишь один из многих. Мы бы указали в этой связи на

историю египетской богини Изиды и ее сына Озириса, предвосхищающую на доступном для язычников уровне драму Богоматери и Ее Сына.

Какое это может иметь значение в наше время? В 1920–1930-е гг., в эпоху безжалостной борьбы с Православием, одним из самых стандартных методов атеистической пропаганды было именно выискивание многочисленных параллелей христианства с языческими обрядами и суевериями, иногда самыми грубыми и жестокими. Безусловно, какие-то параллели имеют место. В нашей статье мы говорили лишь об одной из них. Но их осмысление можно и должно повернуть, так сказать, в противоположном направлении. В этих обрядах выражено предчувствие или, быть может, даже прообразования будущего христианства, ростки того, что появится в результате Боговоплощения. И, сравнивая, можно и нужно увидеть всю глубину отличий. Так, Богородица земля есть, но райская земля, земля, которую мы потеряли и которую нам предстоит обрести уже как Царство Божие.

Примечания

[1] Автор глубоко признателен Т.Н. Резвых за помощь, оказанную при написании этой работы.

[2] См.: *Булгаков С.Н.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 499–526.

[3] Наиболее интересны, на наш взгляд, работа Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1914), книга Г.П. Федотова «Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам)» (Париж, 1935) и его же статья «Мать-Земля (к религиозной космологии русского народа)» (Путь. 1935. № 46).

[4] Имеется стенограмма заседания: ОР РГБ Ф. 10д. К. 4. Ед. хр. 50. Отрывки из нее см. в комментарии И.Б. Роднянской в: *Булгаков С.Н.* Указ. соч. С. 711–713.

[5] Об отношении к земле см.: *Гальковский Н.М.* Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. Т. 1. Харьков, 1916. С. 56–60; *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1865–1869 (репринт: М., 1994).Т. I. С. 127, 143, Т. III. С. 788 и др.

[6] Новое время. 1914, 8 июля; см.: *Розанов В. В.* О писательстве и писателях. М., 1995. С. 596.

[7] *Федотов Г. П.* Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). Париж, 1935. Переиздание: М., 1991. С. 78. Культу Матери-Земли Федотов посвящает отдельный раздел (с. 65–78).

[8] Свиток Иерусалимский // Собрание народных песен П.В. Киреевского. Записи П.В. Якушкина / Отв. ред. А.А. Горелов; Подг. текстов, вступ. статья и коммент. З.И. Власовой. Т. 1. *Л.*, 1983. С. 233–237. Очень близкое поверье о трех матерях было записано в Полесье в 1983 г.: *Оболенская С. Н., Топорков А.Л.* Народное православие и язычество Полесья // Язычество восточных славян. *Л.*, 1990. С. 169.

[9] Голубиная книга // Оксенов А. В. Народная поэзия. СПб., 1908. С. 304–311.

[10] «Стих о матерном слове» см.: *Ржига В.* Четыре духовных стиха, записанных от калик Нижегородской и Костромской губерний // Этнографическое обозрение. 1907. № 1–2. С. 66.

[11] Обряд описан собирателем русского фольклора свящ. А.Н. Соболевым (1878–1957), см.: *Соболев А.Н.* Обряд прощания с землей перед исповедью, заговоры и духовные стихи // Труды Владимир. Уч. Арх. Комиссии. Кн. 16. Владимир, 1914. С. 1–40. О свящ. А.Н. Соболеве см.: *Кулагина А.В., Смолицкий В.Г.* Православные священники – собиратели русского фольклора. М., 2004.

[12] Обсуждение народных представлений о Матери-Земле и Богородице см. также: *Марков А. В.* Определение хронологии русских духовных стихов в связи с вопросом об их происхождении // Богословский вестник. 1910. № 6. С. 364–367, № 7–8. С. 418–425; *Самарин Д.* Богородица в русском народном православии // Русская мысль. 1918. № 3–6; *Топорков А.Л.* Материалы по славянскому язычеству (Культ матери – сырой земли в дер. Присно) // Древнерусская литература: Источниковедение. *Л.*, 1984; *Никитина С.Е.* Устная народная культура и языковое сознание. М., 1993; Древнерусская космология. СПб., 2004. С. 373–384; *Панченко А.А.* Мать или мачеха? // Отечественные записки. 2004. № 1.

[13] *Федотов Г. П.* Стихи духовные. С. 78.

[14] *Флоренский П., свящ.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. Кн. 2. М., 1999. С. 145–168.

[15] Там же. С. 294–295.

[16] Там же. С. 386–488.

[17] Имеется новое издание: *Смирнов С.И.* Древнерусский духовник. М., 2004. Далее в тексте в скобках указаны страницы по этому изданию.

[18] Это подлинные слова одного из поучений против матерной брани.

[19] Обряд целования земли у славян в связи с романом Достоевского «Преступление и наказание» описан в работе: *Толстой Н.И.* «Покаяние земле» // Толстой Н.И. Очерки славянского язычества. М., 2003. С. 506–512.

[20] На с. 448 он лишь приводит несколько цитат из святителей Иоанна Златоуста и Григория Богослова, где они называют землю «матерью всех».

[21] Здесь и далее все выделения и пояснения в квадратных скобках в богослужебных текстах сделаны нами.

[22] Такие же слова есть и в каноне субботы Акафиста, песнь 3-я.

[23] См. также: *Иоанн Златоуст, свт.* Беседы о перемене имен. Беседа II // Иоанн Златоуст, свт. Полн. собр. творений: В 12 т. Т. 3. Кн. 1. М., 1994. С. 101–148.

[24] *Скабалланович М.* Успение Пресвятыя Богородицы, Христианские праздники. Киев, 1916. С. 93–94.

[25] *Иоанн Дамаскин, преп.* Третье похвальное слово на Всечестное Успение Богоматери // Иоанн Дамаскин, преп. Творения. М., 1997. С. 294 (пер. прот. Максима Козлова).

[26] *Николай Кавасила, свт.* Слово на достопоклоняемое и преславное Успение Пресвятой и Пречистой Владычицы нашей Богородицы // Николай Кавасила, свт. Христос. Церковь. Богородица. М., 2007. С. 365 (пер. прот. Максима Козлова).

[27] *Филарет, митр.* Сочинения: Слова и речи: В 5 т. Т. 1. М., 1873. С. 16 (до этого публиковалось в изданиях сочинений митрополита Филарета в 1820, 1821, 1844 и 1848 гг.).

[28] Так, сам Смирнов, приводя слова из канона свт. Андрея Критского «Вонми, небо, и возглаголю; земле, внушай глас кающийся к Богу и воспевающий Его», добавляет, что это «не более как поэтическое обращение».

[29] Когда эта работа готовилась к печати, мне стала известна статья матери Марии (Скобцовой) «О почитании Богоматери» (Путь. 1939. № 5), специально посвященная связи Богородицы и Матери-Земли, где говорится о словах Хромоножки как выражении православных представлений о Богоматери со ссылками на свв. Иринея Лионского и Иоанна Златоуста. Возможно, что источником здесь послужила упомянутая выше книга о земной жизни Богородицы 1904 г. По-видимому, эта статья – единственное высказывание такого рода в среде русской религиозно-философской мысли.

[30] Представления о связи Богородицы с девственной землей Рая содержатся также в «Келейном летописце» свт. Дмитрия Ростовского, чьи сочинения читал Достоевский. См. прот. Павел Хондзинский, Святитель Димитрий Ростовский и Федор Михайлович Достоевский, Вестник ПСТГУ, сер. богословие и философия, 2012, I: 5 (в печати).

[31] Заметим, что, насколько мы можем судить, и С.Н. Булгаков, обращавшийся к интересующей нас теме не раз, не использовал тех (или близких к ним) гимнов, которые мы привели. В «Неопалимой Купине» он говорит, что «сошедший в Благовещении Дух Святой дал силу безсеменного зачатия, Он соделал Ее (Богоматерь) богоземлей, из которой произросло Тело Христа, нового Адама» (с. 113). Гораздо больше внимания Булгаков уделяет Богоматери как Храму, связывая это с введением Ее в Святое святых ветхозаветного храма, который был «место рая в земле проклятия, которое здесь снято было с мира и творения, ибо храм был свят» (с. 111).

[32] Православная Энциклопедия. Т. V. М., 2002. С. 493–494.

[33] Акафист Пресвятой Богородице, икосы 8 (радуйся, честнаго таинства двери) и 10 (радуйся, дверь спасения).

[34] *Флоренский П., свящ.* Указ. соч. С. 393. См. также: *Флоренский П., свящ.* Собр. соч. Философия культа. М., 2004. С. 336–337.

[35] *Иоанн Златоуст, свт.* Беседа о кладбище и о кресте Господа и Бога и Спасителя Иисуса Христа // Иоанн Златоуст, свт. Полн. собр. творений. Т. 2. Кн. 1. М., 1993. С. 434–435.

[36] Мы не касаемся здесь связи представлений о рае и о Царстве Божием.

[37] *Герман, патриарх Константинопольский*. Последовательное изложение церковных служб и обрядов и таинственное умозрение о значении их // Писания отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. 1. М., 1855. С. 370–372; Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной Литургии / Сост. И. Дмитревским. 2-е изд. М., 1894. С. 165–166 (репринт: М., 1993); *Вениамин, архиеп. Нижегородский и Арзамасский*. Новая Скрижаль или объяснение о Церкви, о Литургии и о всех службах и утварях церковных. Изд. 16-е. СПб, 1899. С. 148–152. Традиционное истолкование Литургии, подвергалось, впрочем, в современную эпоху сильной критике со стороны историков и текстологов, см., например, вступительную статью П.И. Мейендорфа в новейшем издании: *Святой Германа Константинопольский.* Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М., 1995).

[38] Это связано с убеждением о совпадении исторической даты Воскресения Христова с 25 марта. См.: *Ванюков С.А., Желтов М.С., Фелми К.Х.* Благовещение // Православная энциклопедия. Т. V. С. 254–268.

[39] *Монахиня Игнатия.* Церковные песнетворцы. М., 2005. С. 116.

Е.А. ТАХО-ГОДИ

(Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова)

А.Ф. Лосев и Ф.М. Достоевский (лосевский доклад 1983 г. «О мифологии в литературе»)*

Творчество Ф.М. Достоевского привлекало А.Ф. Лосева на протяжении всей жизни и представлялось ему одним из значительнейших явлений русской литературы не только XIX, но и XX столетия, по своему масштабу сопоставимое с такими вершинами, как живопись Микеланджело[1] или шекспировская трагедия. Лосев говорил: «Такой чудовищной, буйной глубины, как у Шекспира, ни у кого больше нет. Разве что Достоевский» (II, 548–549)[2].

Романы Достоевского для Лосева – пример создания «стилевых форм с точки зрения идеологической»[3], когда первичными моделями стиля «могут быть и определенные *типы общественных и личных отношений*»[4]. Еще важнее для Лосева то, что Достоевский – автор, умеющий напомнить читателю о символическом значении реальной жизни. Символическое в романах Достоевского для Лосева является отражением религиозного мироощущения писателя. Последнее особо притягательно для Лосева. Вот почему он вспоминает именно о Достоевском в тезисах доклада «О книге “На горах Кавказа”», датированных 31 мая 1923 г. и посвященных труду об имяславии, казалось бы, не имеющему никакой связи с Достоевским. Намечая основные положения выступления, Лосев весь его финал связывает с великим романистом:

> Мы так забыли эту психологию пустыни, безмолвия и умного делания, что нам она представляется или сплошной абстракцией, или болезнью. a) Мы понимаем, когда романист тратит десятки страниц на описание переезда на новую квартиру. Но непонятно посещение с обителью для пустыни. b) Мы понимаем, что значит умственный труд. Но умное делание уже какая-то абстракция, и я не

* Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 11-03-00408а.

> знаю ни одного романиста, который бы это изобразил. <…> d) На всю русскую литературу XIX в. я знаю двух-трех духовных лиц и одного светского – Достоевского. е) Все остальное – мелкие и пошлые страстишки и западный блуд замороженных душ[5].

В 1970-е гг. он подчеркнет вновь:

> Правда, у Достоевского «Братья Карамазовы» тоже пьянство, блуд, с ума сходят – но главный смысл остается, потому что Достоевский глубоко верит в Христа[6].

Сродни Лосеву и мысль Достоевского о высоком значении тварного мира, его «обожении», дающая о себе знать, например, в поучениях старца Зосимы, которые Лосев в юности специально копирует в дневник. Именно на Достоевского, на романы «Братья Карамазовы» и «Бесы», ссылается Лосев в «Диалектике мифа», приводя примеры «видения твари как чуда»[7]. Когда в книге «Владимир Соловьев и его время» Лосев пишет, что «в Достоевском Вл. Соловьева интересовала, конечно, не просто одна религия. Ему был особенно близок также и философский, общественно-политический и апокалиптический пафос»[8], – это утверждение во многом характеризует его собственное отношение к творчеству великого романиста.

Достоевский притягивает Лосева и как психолог, способный проникнуть в глубины человеческого подсознания. Но Лосеву импонирует не просто психологизм, а то, что психология у Достоевского «мифологична», является одним из путей постижения отношений Бога и человека.

> Действительно, только очень абстрактное представление об анекдоте или вообще о человеческом высказывании может приходить к выводу, что это просто слова и слова. Это – часто кошмарные слова, а действие их вполне мифично и магично[9], –

писал Лосев в «Диалектике мифа», приводя рассказ Федора Карамазова о том, как из-за шутки Миусова он утерял веру в Бога.

Учитывая такое отношение Лосева к Достоевскому, уже не покажется неожиданным то, что собственная лосевская проза,

создававшаяся в 1930–1940-е гг., имеет немало точек пересечений с творчеством Достоевского[10]. Так спор об отношении к жизни и миру Алеши с Юркой в лосевской повести «Жизнь» (1941) имеет точки соприкосновения с ключевым разговором Алеши и Ивана в романе «Братья Карамазовы», в первую очередь с тем фрагментом, где Иван признается: «<…> мира-то божьего не принимаю и не могу согласиться принять» (14, 214). Поиски смысла жизни связаны в лосевской прозе и с дилеммой о необходимости или бессмысленности страдания в мире, которая в своем пределе становится вопросом о смерти и отношении к ней человека.

«Праздный вопрос», которым задается автор «Записок из подполья»: «<…> что лучше – дешевое ли счастие или возвышенные страдания?» (5, 178) – один из центральных в творчестве Достоевского, всегда волновал и Лосева. «<…> лучше страдание со смыслом, чем счастье без смысла» (II, 375), – утверждает он в письме к Знаменской 15 сентября 1911 г., а 18 января 1915 г. записывает в дневнике: «Страдание – что может быть выше, возвышеннее, совершеннее? Жизнь наша – страдания; и надо уметь находить в этом мире страданий *Бога*…» (II, 462). Тот, кто не умеет находить Бога в мире страданий, превращается в лосевской прозе, как и у Достоевского, в антигероя, человека из духовного подполья.

Близко Лосеву и характерное для Достоевского противопоставление подлинной жизни и абстрактной идеи, которая зачастую приводит человека в духовных тупик или толкает на преступление. Отсюда появление в лосевской прозе мотива «философского убийства», когда преступление получает определенного рода философскую мотивировку. Особенно ощутимо это воздействие традиций Достоевского в лосевском романе «Женщина-мыслитель» (1933), где мотив «философского убийства» выходит на первый план.

То, что при создании романа Лосев сознательно ориентируется на творчество Достоевского, подтверждают его письма к М.В. Юдиной, в которых, пытаясь объяснить пианистке замысел «Женщины-мыслителя», Лосев ссылается именно на Достоевского. С творчеством Достоевского роман сближает и то, что в нем напряженные философские диспуты сочетаются с почти детективным сюжетом, создающим особого рода

внешнюю занимательность. О том, что пример здесь берется именно с Достоевского, умевшего, как никто, рискованно «включить религиозную драму в фабулу бульварного романа»[11], свидетельствуют опять-таки письма Лосева к Юдиной. Когда Лосев указывает Юдиной, «что французский бульварный роман влиял на Достоевского ничуть не меньше отцов церкви и всяких “благонравных” писателей» (II, 146), он подразумевает воздействие на Достоевского как раз детективного построения сюжетов у Эжена Сю. Детективная закваска позволяет увидеть внутренние параллели между «Женщиной-мыслителем» и «Идиотом» Достоевского, где сюжет об убийстве развивается на фоне разговоров об Апокалипсисе, о значении западной цивилизации, о либерализме, о прогрессе, о законах природы, о вере и атеизме. Все эти проблемы, волнующие героев Достоевского, свои и в творчестве Лосева.

Сравнение главной героини лосевского романа пианистки Марии Радиной с Настасьей Филипповной вполне правомерно, так как убийство Радиной Воробьевым во многом сопоставимо с убийством героини «Идиота». Хотя убиты они разным оружием – Настасья Филипповна ножом, а Радина – пулей, выпущенной из пистолета Воробьева, однако мотив убийства с помощью ножа проходит через весь лосевский роман и связан именно с образом главной героини. Этот мотив дает о себе знать сначала комически во время первого визита Вершинина в дом к Радиной, когда он слышит ссору великой пианистки с соседкой из-за кухонной плиты и ее вопли: «Я ее зарежу!.. Я сама зарежусь!.. Я сейчас зарежусь! <…> Я всех перережу!.. Я весь дом перережу!..» (II, 23) («скандал» в лосевском романе играет не меньшую роль, чем в романах Достоевского и выполняет ту же функцию: сцены скандала – предвосхищение «в карикатурах катастрофы», «когда истинно-катастрофическое еще не созрело и наступить не может»[12]), а затем и символически в первом из трех снов Вершинина, где убитая Радина является с ножом в руках.

В поведении убийцы Радиной, Воробьева, соединены несколько линий – и «рогожинская», и «раскольниковская». «Рогожинская» линия дает о себе знать тем, что Воробьев безумно влюблен в Радину, ревнует ее и убивает под влиянием темного аффекта. Однако Воробьев, в отличие от Рогожина, действует не только под влиянием аффекта, но и под влиянием определенной философской идеи. Отстаивая единство жизни и искусства, Воробьев убийством хочет прекратить унижение искусства, которое ему видится в радинской жизни. Тем не менее, убийство Радиной приводит не к восстановлению осмысленности бытия, а лишь к гибели самого Воробьева, потому что в основу его поступка легла ложная философская посылка – уверенность в праве человека вмешаться в Божественный замысел.

Примечательно, что в романе Лосева метафизически преступна Радина, но реальное преступление в романе совершает Воробьев, человек чистый, умеющий ценить прекрасное, глубоко и искренне любящий свою жертву. Метафизически преступна Радина, но в пророческих видениях как преступника казнят Вершинина. Таким образом, выявляется символический подтекст происходящих событий: метафизическое преступление одного провоцирует в обыденной жизни аналогичный поступок другого или обрекает на безвинные страдания третьего. Эта идея, при всех отличиях сюжетного замысла и его художественного воплощения, связывает лосевский роман и с «Братьями Карамазовыми», где метафизический грех Ивана становится причиной и преступления Смердякова, и страданий Дмитрия. Как писал Вяч. Иванов, «весь сложный сыск» здесь «ведется с одной целью: установить состав метафизического преступления в преступлении эмпирическом; и выводы этого сыска оказываются подчас иными, нежели итоги земной вины»[13].

Для Лосева Достоевский был писателем, чье творчество принадлежит не столько прошлому, сколько настоящему и будущему. Недаром он подчеркивал:

> Убийство старухи Раскольниковым исключительно ради переживания чувств убийцы; жуткий переход от крайнего индивидуализма и эгоизма ко всеобщему деспотизму и общественно-политическому абсолютизму; кирилловщина, ставрогинщина и шигалевщина; разговор Ивана Карамазова с чертом; самая смрадная сексуальность и падение ниц перед чистотой и святостью материи и женственности; целование земли и поучения старца Зосимы – вся эта невероятная смесь тончайшего интеллектуализма, интимнейшего иррационализма,

> острейшего ощущения мифологизма и мирового катастрофизма – ничего из этого никто [из современников] ни в России, ни в Европе не видел у Достоевского в 70-е годы[14] [т.е. именно тогда, когда создавались его знаменитые романы. – *Е.Т.-Г.*].

О символизме и мифологизме у Достоевского Лосев будет размышлять и в конце жизни – и в книге «Проблема символа и реалистическое искусство» (1976), и позже, например в докладе «О мифологии в литературе», прочитанном в Доме литераторов 15 февраля 1983 г., публикуемом нами ниже.

Основной тезис этого доклада – тезис о мифологизме в литературе (от античности до XX в.) и даже о мифологичности экономических выкладок К. Маркса. Подкрепляется он примерами мифологических текстов, в том числе из Достоевского. При этом Лосев приводит излюбленный им эпизод из «Братьев Карамазовых» (отсылки к нему появляются также в книгах «Проблема символа и реалистическое искусство» и «Владимир Соловьев и его время») о встрече Ивана Карамазова с чертом. То, что черт в «Братьях Карамазовых» – выразитель потаенных мыслей самого Ивана, для Лосева несомненно и символично:

> Что черт, с которым разговаривает Иван Карамазов, есть определенного рода символ, ясно даже самому Ивану, который говорит черту: «Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны… моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых» (II, 43).

В книге «Владимир Соловьев и его время» Лосев говорит о том же:

> <…> если даже считать явление черта Ивану Карамазову галлюцинацией, то это глубоко насыщенная галлюцинация, свидетельствующая, по мнению самого же Ивана Карамазова, о самом скверном и злом, что таится в его душе, в душе Ивана Карамазова[15].

Важно обратить внимание и на то, что при этом в конспекте доклада Лосев дает определение мифа по тому же алгоритму, что и в своей знаменитой книге «Диалектике мифа» (1930): мифология не есть мораль, не есть художественный образ и

т.д. Вместе с тем он вводит понятие мифологического реализма (сравни христианский реализм). Тут же Лосев объясняет и причину, по которой он обращается к подобной проблематике. Лосев ставит перед собой задачу – пропагандировать миф. Знаково, что в этой пропаганде мифа одной из опор становится для него и творчество Достоевского, о котором в конспекте доклада неслучайно упомянуто трижды.

Примечания

[1] Примечательно, что в книге «Эстетика Возрождения» А.Ф. Лосев цитирует именно тот фрагмент из статьи искусствоведа Г. Дунаева, где фреска «Страшный суд» Микеланджело сравнивается с романами Достоевского: «Микеланджело изображает не стихийную катастрофу, а духовный Страшный суд, более близкий Достоевскому и нашему современному сознанию, нежели представлениям окружавшей его среды» (см.: *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1998. С. 445).

[2] *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век…». Т 1–2. М., 2002. В дальнейшем все цитаты по этому изданию даются с указанием в скобках римскими цифрами тома и страниц.

[3] *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 151.

[4] *Лосев А.Ф.* Теория художественного стиля. Киев, 1994. С. 245.

[5] *Лосев А.Ф.* Личность и Абсолют. М., 1999. С. 270.

[6] *Бибихин В.В.* А.Ф. Лосев о литературе вообще и о Вяч. Иванове в частности // Вяч. Иванов – творчество и судьба. М., 2002. С. 288.

[7] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М., 2001. С. 198–200.

[8] *Лосев А.Ф.* Владимир Соловьев и его время. М., 2000. С. 575.

[9] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». С. 104.

[10] Об этом подробнее смотри в моей книге: *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М., 2007, а также: *Димитров Э.* Достоевский и Лосев: к вопросу об общении в «большом времени» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 19 / Ред. Н.Ф. Буданова, С.А. Кибальник. СПб, 2010. С. 58–75.

[11] *Гроссман Л.П.* Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 174.

[12] *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Собр.соч.: В 4 т. Т. IV. Bruxelles, 1986. С. 412.

[13] Там же. С. 424.

[14] *Лосев А.Ф.* Владимир Соловьев и его время. С. 414.

[15] Там же. С. 498–499.

А.Ф. ЛОСЕВ

О МИФОЛОГИИ В ЛИТЕРАТУРЕ

Доклад 15 февраля 1983 г.
в Доме литераторов

1. Моя задача – не столько вскрывать сущность мифа, сколько пропагандировать использование мифологии и агитировать за внимание к ней со стороны литературоведов и критиков.

2. Литературные школы и направления в зарубежной литературе прежних веков после безраздельного ее господства в античности и в Средние века.

а) «Фауст» Гёте, особенно вторая часть, но и первая (пролог в небесах, Мефистофель, конец первой части). Философия истории от средневековых келий и кончая буржуазно-капиталистическим строительством первой половины XIX в.

б) Французский (и всякий иной) классицизм. Обычно говорится о характере этой мифологии (картезианство, рационалистическая метафизика, общественно-политическая обстановка XVII в.), но не анализируется, что такое самый-то миф.

в) В романтизме, хотя он и основан на выдвижении на первый план человеческой личности, очень сильна мифология: Байрон («Каин» и «Манфред»), Гофман, Клейст и вся немецкая романтическая повесть.

г) Рихард Вагнер. Мифология и пророчество гибели капитализма в «Кольце Нибелунга».

д) И все другие направления зарубежной литературы вплоть до модернизма, эстетства, декадентства и импрессионизма. Пример – «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда.

е) Таким образом, начиная с Шекспира (Тень отца Гамлета, ведьмы Макбета) и кончая XX в., вся литература полна мифологии.

3. Русская литература XIX в.

а) Пушкин («Медный всадник», «Полтава», «Каменный гость», «Гробовщик», «Пиковая дама», «Руслан и Людмила», «Бесы»), Лермонтов («Демон», «Молитвы»). Гоголь (ранний период, поздний период, вопрос о «Мертвых душах»). А.К. Толстой (Упырь»). «Тургенев («Сон», «Стихотворения в прозе», вроде «Сфинкс» или «Нимфы»).

б) Салтыков-Щедрин, градоначальник Брудастый в «Истории одного города» и починка его головы.

в) Некрасов. «Мороз Красный Нос»: издевательство природы над замерзающей несчастной женщиной. «Железная дорога» и издевательства технического прогресса над отдельной человеческой личностью. «Кому на Руси жить хорошо» и миф о скатерти-самобранке, которая рисуется как единственный выход в поисках «хорошо живущего человека».

г) Разговор Ивана Карамазова с чёртом у Достоевского: дело не в галлюцинации, которую признает и сам Иван («Ты моя галлюцинация») и сам Достоевский (стакан, которым швыряется Иван в черта, в дальнейшей беседе Ивана с Алексеем остается по-прежнему неподвижно на столе); но дело – в духовной исповеди Ивана, осознавшего свое внутреннее ничтожество и бесстрашно формулирующего свое внутреннее падение.

4. Русская литература XX в. до советского периода.

а) Бунин («Господин из Сан-Франциско»). Куприн («Молох»).

б) Чехов «Вишневый сад». Москва в представлении трех сестер (ср. Петербург Достоевского и диссертация Н.П.Анциферова; Нью-Йорк, «город желтого дьявола» у Горького).

в) Другие примеры мифологического метода. Целование земли (Григорий Кутерьма в «Китеже» Римского-Корсакова, ср. о целовании земли еще у Достоевского). Частое восхваление небес, звездного неба, восхода и захода солнца, луны и прочих космических явлений, постоянное у поэтов; но этому предшествует та предельная обобщенность космоса и в то же время предельно яркая, чисто физическая и слуховая явленность Хаоса у Тютчева. Эфир у Аристотеля и в последующих представлениях. Это проникло и к советским писателям (ср. «черное солнце» над головой Григория после похорон Аксиньи в «Тихом Доне» Шолохова).

5. Советский период. Александр Грин («Алые паруса», «Бегущая по волнам»). Михаил Булгаков. А.Н. Толстой («Аэлита»). Твардовский (<«>Теркин на том свете<»>), Горький («Девушка и смерть», «Буревестник»).

6. Теоретические выводы.

а) *Специфика*. Отличие от религии (толстовская религия есть теория гигиены и морали с резким отрицанием всякой мифологии). Мифология не есть и мораль (Арес – вполне амо-

ральный миф*). Миф не есть и просто художественный образ (возможна увлекательная картина мифологической фантастики без малейших намеков на какую-нибудь религию<)>. В своей последней основе мифология никак не есть и фантастика. Специфика мифологии – максимальная обобщенность образа и максимально ярко выраженная физическая ее данность, субстанциальное тождество идеального и материального, отсутствие разницы естественного и сверхъестественного.

б) *Универсальность*. Мифология – всегда и везде, начиная с первобытных времен и кончая последней современностью.

в) *Реализм*, поскольку всякий доброкачественный реализм обязательно стремится и к наибольшей обобщенности и к максимально ярко выраженной материальной данности.

г) Реализм в окружении всех других типов реализма. Должно быть четко показано отличие мифологического реализма от всех других типов реализма, их взаимосвязь, но также и их предельная выраженность в мифологическом реализме.

7. Использование мифологического метода у Маркса в его теории «товарного фетишизма» (смотри у меня «Проблема символа…» стр. 175–176**<)>.

Примечания

Конспект доклада находится в общей тетради без нумерации страниц, включающей в себя, в основном, тезисы докладов за 1981–1985 гг. В книге В.В. Бибихина «Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев» (М., 2004. С. 280–285) выступление Лосева изложено следующим образом (пунктуацию источника сохраняем):

«**15. 2. 1983 .** Лекция Лосева о мифе в малом зале Дома литераторов. Рената [Гальцева – вторая супруга В.В. Бибихина. – *Е.Т.-Г.*] дала ей название «Борьба за миф». Первым говорил Арсений Владимирович Гулыга. Рядом сидела Андреева-Выхристюк и, боюсь, слышала, как я сказал о риторике Гулыги каша. А. Ф., ему в этом году будет 90 лет, говорит, как всегда, вызывая, вытягивая зал, даря ему свою молодость:

* «Аморальным» А.Ф. Лосев называет бога войны Ареса и в статье «Арес» в энциклопедии «Мифы народов мира».

** Речь идет о лосевской книге «Проблема символа и реалистическое искусство» (1976).

Надо еще сначала приучить себя к мифу. К «Фаусту». А то мы, собственно, до сих пор относимся к нему несерьезно. Все говорят о мифах и никто не говорит, что такое миф. За этим словом большинству рисуется какая-то фантастика Гофмана. Ну и что толку? У Гофмана, конечно, полно мифа, но объяснения, что это такое, мы там тоже не найдем.

Мощная мифология «Кольца Нибелунгов» с золотом Рейна, с валькириями реальна. Это исступленное пророчество гибели капитализма. Когда золото поднято со дна и пошло по рукам, стало ясно, что пока оно не будет возвращено Рейну, не будет покоя. Вальгалла пылает мировым пожаром, потому что идет неудачная эпоха человечества. Тут у Вагнера невероятная мифология, революционная, провидческая; предрекается гибель мировой власти золота.

Или возьмем начало 20 века. Царят декадентство, эстетство. Но опять же, например, «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда – ведь это сплошная мифология. Пороки, чудом оставляющие нетронутой внешность порочного человека, отражаются на его спрятанном портрете. Искусство однако побеждает. Портрет в конце концов снова сияет своей нетленной высокой красотой, а человек видит себя чудовищно обезображенным своей отвратительной жизнью. Это конечно миф.

Продолжая свою пропаганду и агитацию, скажу и о русской литературе. Самая строгая, крупная классика в ней полна мифологизма. В «Медном всаднике» изваянный всадник начинает гнаться за несчастным бедным Евгением, и это полноценный миф. А Гоголь? А Лермонтов? А «Бесы»? Существует ли историко-мифологический анализ этого произведения? Дмитрий Дмитриевич Благой смог бы нам ответить на этот вопрос. А я не знаю. Я чувствую в этом романе что-то *такое* великое, что-то страшное и что-то крупное. Но проанализировать сам эту вещь я не берусь.

Ранний и поздний Гоголь, разве он не один и тот же? Если сказать откровенно, то можно ли считать «Мертвые души» произведением бытового реализма? Например, Собакевич. Да ведь это же *душа*!

Мертвая душа! Это, товарищи, мифология. Гоголь кружится здесь вокруг мифологии. А Тургенев? А Щедрин с фаршированной головой градоначальника? Голову чинили и удалось, починили. Это вам реализм? Мифология? Это одновременно и реализм и мифология! Да да да, одновременно!

Мало вам, может быть, Салтыкова-Щедрина? Возьмем Некрасова. Это уж не так далековато от нас. Как-то проходят мимо его произведения «Мороз-Красный нос». Напомню вам, о чем там идет речь.

Роскошный зимний лес. Мороз хвалится: какая красота, всё блещет. А бедная женщина умирает в это время от тоски и от голода и от усталости. Мороз оборачивается ее мужем, и в этих объятиях деда Мороза несчастная женщина умирает. Бесправная забитая

уничтоженная женщина
погибает
умирает
замерзает.

Некрасов хочет донести до нас, насколько природа равнодушна к человеку. Как показать эту великую идею? А вот как! Через миф! И в «Железной дороге», там тоже покойники встают с мест. Они, покойники-то, лежат в могиле, сырые холодные голодные

столько потерявшие бесправные.

Они обличают мировую неправду. Тут же выкатывают вполне реалистическую бочку вина, кричат ура – а покойники-то рядом! Или возьмите «Кому на Руси жить хорошо». Там среди беспросветной жизни единственное утешение – скатерть-самобранка, опять же миф. Да мы ведь реалисты, мы соцреалисты! Но мы должны признать: рядом с реальностью в литературе живет миф.

В «Братьях Карамазовых» Иван Карамазов ведет разговор с чертом и ругается на него: ты кто, ты никто, ты моя дрянь ты моя мерзость, ты моя пакость, ты моя гадость, ты моя галлюцинация, иди вон.

Такие разговоры с самим собой дело психиатра, да. Но ведь я не психиатр, и вы, и другие читатели Достоевского не психиатры. Литературовед не обязан быть психиатром. Важно осмысление факта, а факт в том, что человек дошел до крайности самосознания – и оказался внутри мифа. Всю гадость, всю пакость своей души он выволакивает наружу. Индивидуалист, гордый, дошел до исповеди своей гадости, своего ничтожества. Он переживает предельное состояние, но где? Разве в реальности? У Достоевского всё выглядит как сон: стакан после разговора с чертом стоит на столе, никто никакого стакана, оказывается, не бросал. Величайшее духовное осознание своей мерзости и исповедь совершаются – внутри мифа.

Давайте теперь возьмем что-нибудь поближе – да, 20 век. Ну хотя бы такую вещицу как Куприна «Молох». Опять миф, причем странный. Чудовище беспощадное, человеконенавистническое вторгается в совершенно обыденную реальность среди бела дня.

Уже в советское время жил такой замечательный мифолог, как Александр Грин. И эту мифологию исследователи сейчас оценивают очень высоко.

Вы ждете, что я скажу вам о Михаиле Булгакове? В отношении его много разногласий, его можно критиковать, но мифологии у него

не меньше, чем у Гоголя, и его Воланд это все равно что гоголевский Вий.

Дальше. Фантастический роман ведь тоже мифология. Люди летают на Марс и производят там революции.

Много других примеров можно привести. Я не буду этого делать. Я выставляю тезис: и после Средних веков не было эпохи, школы, писателя, который не отдал дань мифологии. Эт-та штука не умирает – столетиями!

Так будьте добры, изучите миф. Ну, в древности всё ясно, с них нечего брать, там Зевс, Юпитер. 19 век к нам ближе и сложнее: Каин, Гофман, Рихард Вагнер – всё полно мифа. Пока мы не отдадим себе отчет во всем этом, нечего думать об определении мифологии.

Я дал несколько жалких, несовершенных примеров. Теперь скажу о задачах перед нами.

(1) Надо выяснить специфику мифа. Это не сказание, не культ, не религия. Хотя, с другой стороны, бывает ли религия без мифов? Вы скажете, у Льва Толстого? Он выкинул всю мифологию, всю фантастику; вот вам, казалось бы, религия без всякого намека на миф. Что же получилось в результате? Мистика рисовых котлеток, мораль, гигиена, но не религия. Мораль одно, религия другое. Религия не мифология, но ее нет без мифа. Словесность не мифология, но и ее без мифа нет.

Теперь приведу пример, противоположный Льву Толстому. Бог войны Арес у Гомера бегает вокруг сражающихся под Троей и хохочет от удовольствия. Абсолютный имморализм. Вот вам миф без морали.

Мифология, повторяю, не религия, не мораль и не фантастика. *Мифология есть воплощение действительности.* Чеховский «Вишневый сад» это мифология. «Вся Россия есть вишневый сад» – стало быть, дело не в вишневом саде, а в России. Страшный период, абсолютно катастрофический, мировой, космический период рисует в своем вишневом саде Чехов. Тут субстанциально выразилась гибнущая Россия, гибнущая феодальная Россия. На взгляд какие бытовые люди в этой пьесе, какие у них мелкие страстишки, делишки, и всё равно: перед нами высокая мифология, без фантастики. А Москва, о которой мечтают три сестры? Она тоже миф.

Григорий Мелехов в «Тихом Доне» видит черное солнце. Это миф.

У меня был приятель, Николай* Павлович Анциферов, который целую диссертацию защитил «Петербург Достоевского». Где суще-

---

* В книге ошибочно: Михаил.

ствует этот Петербург? А Нью-Йорк в изображении Горького? «Город желтого дьявола…» Петербург миф, Москва миф, Нью-Йорк миф, и другие города тоже миф. А земля? А эфир?

Творец из лучшего эфира
Создал живые струны их.
Они не созданы для мира
И мир не создан был для них…

Между тем эфир – одно из центральных понятий аристотелевской философии. Вы думаете, греки имели представление о фантастике? Для них миф был абсолютная реальность. Поэтому я предложу вам пробное определение: миф есть субстанциальное объединение идеального и реального; он есть сама вещь, в ее сути.

(2) Надо осмыслить универсальность мифа. Ему мало отразить жизнь, ему надо исправить ее, для этого нужны общие понятия, и миф постоянно обобщает. Чуть побольше обобщить реальность – и это уже будет миф.

(3) Мифология есть один из типов реализма, есть и другие. Надо понять, какой именно реализм мы имеем в мифологии.

Вот вам первоочередные задачи.

В заключение приведу одно любопытное суждение Маркса. Возьмем этот стол. Как только стол выходит на рынок, его деревянная башка начинает строить планы, начинается пляска, свара. Тут люди вступают в борьбу, сражаются, умирают. Только старая мифология религии способна отобразить всю фантастику, которая происходит со столом после того, как он стал товаром. Марксу принадлежит термин «товарный фетишизм». Выходит, самое обыкновенное движение товаров на рынке может быть изображено только с помощью мифа. Маркс тут, по-моему, прекрасно понял мифологический метод, и понял, как надо им пользоваться.

О мифе сейчас начинают пописывать, поговаривать. Надо усилить эту тенденцию. Надо отнестись к мифу интимно. Надо работать, работать и работать.

Товари-щи!

За работу!

Лосев произносит эти слова неожиданно плачевно, надувшись как обиженный ребенок».

Публикация А.А.Тахо-Годи,
вступ.ст., подготовка текста и примечания Е.А. Тахо-Годи.
Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 11-03-00408а.

И.А. ЕСАУЛОВ

(Россия, Москва, Российский православный университет)

Что не сказано М. Бахтиным о Ф.М. Достоевском, но сказано Серебряным веком?

После известных признаний М.М. Бахтина, высказанных им в беседе с С.Г. Бочаровым, по поводу собственной книги о Достоевском, имеющих даже несколько самоуничижительный характер, нет необходимости специально доказывать, что Бахтин отчетливо понимал: он не только не сказал всего, что он мог, но он не сказал самого главного. В том числе, и то, что уже проговаривалось ранее философами Серебряного века. А то, что было сказано Бахтиным в условиях советской несвободы, было сказано так, что вполне допускает противоположные толкования. Так, несомненно, что проблема карнавала в поэтике Достоевского, как она поставлена у Бахтина, имеет общеметодологическое значение. Напомним, что карнавал, по Бахтину, *не является* литературным явлением. Это форма «обрядового характера». Карнавализацией же автор называет «транспортировку карнавала на язык литературы»[1].

Неоднократно уже ставился вопрос об онтологической составляющей карнавала – и шире – о самой природе карнавальной общности. Ясно, что это совершенно особенное единство: отменяется иерархический строй; отменяется дистанция между людьми; устанавливается «переживаемый в полуреально-полуразыгрываемой форме новый модус взаимоотношений человека с человеком»[2], имеющий вольный фамильярный характер. В принципе, возможны два взаимоисключающих ответа. Это – стихия свободы (к чему склонялись русские и западные бахтинские апологеты, преимущественно «левого» крыла). Это – пространство террора[3]. В недавней работе Н.К. Бонецкая попыталась радикально переосмыслить карнавальное мироощущение. С точки зрения исследовательницы, это «апофеоз преисподней»[4], а сам карнавал – «образ преисподней»[5].

Если мы проанализируем бахтинские примеры, иллюстрирующие «карнавализацию» у Достоевского, то обнаружим не

только действительно карнавальную «преисподнюю» (в «Бобке»), но и карнавальный «рай» (в «Сне смешного человека», «Братьях Карамазовых»). Однако наиболее интересно бахтинское представление о карнавализации именно в «Идиоте»:

> Карнавально-фантастическая атмосфера проникает весь роман. Но вокруг Мышкина эта атмосфера *светлая*, почти *веселая*. Вокруг Настасьи Филипповны – *мрачная*, *инфернальная*. Мышкин – в карнавальном *раю*, Настасья Филипповна – в карнавальном *аду*, но эти ад и рай в романе пересекаются, многообразно переплетаются, отражаются друг в друге по законам глубинной карнавальной амбивалентности[6].

Эта особенность романного мира Достоевского позволяет автору «повернуть жизнь какой-то другой стороной и к себе и к читателю, подсмотреть и показать в ней какие-то новые, неизведанные глубины и возможности»[7]. Однако Бахтин тут же совершенно определенно *ограничивает* сферу своего анализа: «нас здесь интересуют не эти *увиденные* Достоевским глубины жизни, а только *форма его видения* и роль элементов карнавализации в этой форме»[8]. В целом же описанная «форма видения» обнажает сам «принцип творчества» Достоевского: «Всё в его мире живет на самой границе со своей противоположностью»[9]. Однако эта *пограничность* вовсе не свидетельствует о *релятивности* «любви» и «ненависти», «веры» и «атеизма», «целомудрия» и «сладострастия». Но сами эти *глубины жизни*, показанные Достоевским, пытается истолковать как раз Вяч. Иванов.

Можно сказать, что карнавал – и его двойственная сущность – в какой-то степени антиципирована тем представлением о дионисийстве, которое являлось одним из важнейших для воззрений Вяч. Иванова. Однако последний совершенно определенно разграничил при этом два противоположных типа человеческой общности, раскрытых, в свою очередь, Достоевским. Если «легион» предполагает «скопление людей в единство посредством их обезличения», то «соборность» есть

> такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы, которая делает каждую изглаголанным, новым и для всех нужным словом. В каждой Слово приняло плоть и обитает со всеми, и во всех звучит разно, но слово каждой находит отзвук во всех и все – одно свободное согласие, ибо все – одно Слово[10].

Представляется, что это разграничение двух типов человеческого единства (однако имеющих противоположные мистические результирующие) совершенно необходимо не только при анализе мировоззрения Достоевского, но и при анализе его поэтики.

Описанная Бахтиным «пограничность» мира Достоевского, составляющая саму сердцевину его творчества, может пониматься именно как результат столкновения и борьбы двух *противоположных* начал, конечно, говоря по-бахтински, хорошо «знающих» и «понимающих» друг друга, но не утрачивающих в силу этого своей противоположности: «для Достоевского путь веры и путь неверия – два различных бытия, подчиненных каждое своему отдельному внутреннему закону, два бытия гетерономных, или разно-закономерных»[11]. Сама их предельная сближенность в мире Достоевского может свидетельствовать не о релятивности этих «двух путей», а являться отражением бинарной структуры православного сознания, отвергающего «серединную» область Чистилища и, тем самым, резко сближающего сферы греха и святости. Именно в православной картине мира, отразившейся в романах Достоевского, «ад» и «рай» могут иметь общую границу, которая и соединяет и разделяет их в человеческом сердце.

Без четкого разграничения «гетерономных» общностей (легиона и соборности) «карнавальность» похорон Илюшечки и речи у камня в «Братьях Карамазовых» и «карнавальность», присущая «нашим» в «Бесах», вполне могут быть описаны исследователем при помощи *одного и того же* литературоведческого инструментария. Однако в таком случае неузнаваемо изменяется *сам предмет* описания. Тогда как для Достоевского, надо полагать, «разрушение иерархических барьеров между людьми», производимое «бесами» и реализуемое Алешей Карамазовым, – явления совершенно разного порядка. В одном случае – за этим стоит «демоническое притязание устроиться на земле без Бога», в другом – «соединение, какое можно на-

звать только – соборностью»[12]. В первом случае такое единение предполагает убийство и в целом подавление всякого «ты», во втором случае «Ты еси» претворяется в неуничтожимый соборный пасхальный образ. Как прекрасно сформулировал Вяч. Иванов,

> соборность есть прежде всего общение с отшедшими, – их больше, чем нас, и они больше нас, – не земная о них память, но память вечная... Таково внутреннее строение церкви; таково народное представление о Руси святой; такова отличительная черта союза, основанного друзьями Илюши в его память[13].

Поэтому обрядовый характер карнавала может быть осмыслен не только как своего рода онтологическая противоположность литургическому действу (очевидно, в «Бесах» мы имеем дело именно с такого рода противоположностью), но и совершенно иным образом. Например, «карнавальная» встреча убийцы и блудницы за чтением Евангелия является своего рода «транспортировкой <…> на язык литературы»[14] именно православной литургии с ее пасхальным началом. По мысли Вяч. Иванова, «признание святости за высшую ценность – основа народного миросозерцания и знамя тоски народной по Руси святой. Православие и есть соборование со святынею и соборность вокруг святых»[15]. Элиминировать эту «высшую ценность» (как и ее мистическую противоположность) при анализе художественного мира Достоевского, безусловно, вполне допустимо. Однако будет ли при этом предмет исследовательского внимания сколько-нибудь адекватен авторскому утверждению «Ты еси», предполагающему, *прежде всего*, «утверждение нашего богосыновства»[16]?

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

Знаменитый эпизод с чтением Соней Евангелия Раскольникову происходит почти в самом центре романа: в четвертой

главе четвертой части. Соня читает «четвертое» Евангелие (от Иоанна). В самом тексте автором выделено слово «четыре», говорящее о четырех днях, проведенных Лазарем во гробе, что, как уже неоднократно отмечалось, сопоставлено с четырьмя днями Раскольникова после совершенного им убийства. Хотя замечено, что этот счет не совсем точен, но чрезвычайно значима сама читательская иллюзия, вероятно, сформированная внутренним миром романа.

Соня «энергично ударила»[17] (сделала словесное ударение) на слове «четыре». Тем самым данный эпизод выделяется тем, что речь героев, евангельский текст и авторская композиционная организация романа сходятся в некоей соборной высшей словесной точке (вершине), где повествуется о евангельском чуде – воскресении умершего Лазаря. Поэтому корректно рассматривать этот эпизод как своего рода романную «формулу» Достоевского.

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

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

«Убийца» и «блудница» в духовной перспективе уже являются мертвыми душами. Однако инвариант смерти проникает также и в смысловые глубины собственно поэтики Достоевского. В главе, предшествующей евангельскому чтению, этот инвариант, неявно связанный со смертью Лазаря, проявляется смертными атрибутами, сопровождающими всех героев, – Раскольников говорит родным: «вы точно погребаете меня»; Пульхерия Александровна изображается «помертвевшей»; Разумихин «побледнел как мертвец». По словам Раскольникова, «Катерина Ивановна в чахотке, в злой; она скоро

умрет». У самой Сони до чтения о воскресении «пальцы, как у мертвой». «Я и всегда такая была», – замечает героиня.

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

Тогда как до евангельского чтения именно вера в возможность чуда и отрицается Раскольниковым: «“Да, может, и Бога-то совсем нет”, – с каким-то даже злорадством ответил Раскольников, засмеялся и посмотрел на нее». Само слово «чудо» возникает в «немых» монологах героя. Но характерно, что *вера в чудо спасения для Сони понимается Раскольниковым как признак помешательства*, то есть наделяется ярко выраженным отрицательным смыслом. Рассматривая три варианта судьбы Сони (самоубийство, сумасшествие и разврат), герой останавливается именно на помешательстве как аналоге веры в чудесное спасение:

> Но кто же сказал, что она не сошла уже с ума? Разве она в здравом рассудке? Разве так можно говорить, как она? Разве в здравом рассудке так можно рассуждать, как она? <...> Что она, уж не чуда ли ждет? И наверно так. Разве все это не признаки помешательства?

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

Очень существенно, что в этой же части текста имеется определение Раскольниковым Сони как *юродивой* («“Юродивая! юродивая!” – твердил он про себя»), однако это предполагаемое

юродство героини также рассматривается в чисто позитивистском смысле – как девиантное, недолжное поведение.

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

Анализируя этот эпизод, следует иметь в виду, что не только композиционно он располагается в центре романа, но и само евангельское описание воскресения Лазаря занимает центральное положение в Евангелии от Иоанна (11 глава). Тем самым структура романа отчасти повторяет структуру евангельского инварианта.

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

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

Испытания не закончены и для Сони. Очень часто при анализе этого романа упускается из виду, что сама Соня до евангельского чтения также характеризует Раскольникова именно как сумасшедшего: «Соня в ужасе от него отшатну-

лась, как от сумасшедшего. И действительно, он смотрел, как совсем сумасшедший». После чтения вновь возникает похожее определение: «“Как полоумный!” – подумала в свою очередь Соня»; «Она смотрела на него как на помешанного».

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

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

Одновременно возникает вопрос не только о читательской, но и исследовательской рецепции *во время этого чтения*. Выше нами были обозначены два возможных контекста понимания евангельского чуда воскресения. Исследователь может занять родственную фундаментальным ценностям самого поэтического мира Достоевского – и сформированную текстом – вполне определенную позицию по отношению к этому чуду, но тогда он неизбежно оказывается причастным православной традиции,

которой наследует Достоевский. Именно этим, по-видимому, объясняются известные многочисленные случаи обращения к вере читателей Достоевского.

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

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

Соня и Раскольников «не знают», что их разговор «подслушивается» двумя субъектами. Причем, этот диалог «нравится» (можно говорить об эстетическом «удовольствии») не только читателю, но и герою. Свидригайлову

> разговор показался <...> занимательным и знаменательным и очень, очень понравился, – до того понравился, что он и стул перенес, чтобы на будущее время <...> не подвергаться опять неприятности простоять целый час

> на ногах, а устроиться покомфортнее, чтоб уж во всех отношениях получить полное удовольствие.

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

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

Читатель также может занять позицию, внутренне причастную по отношению к евангельскому событию воскресения, – и тем самым *принять* чудо воскресения, уверовать в него (всерьез отнестись к выделенной Достоевским курсивом цитате из Евангелия от Иоанна). Тогда пасхальный архетип мира Достоевского может быть принят и читателем. Напомним евангельское: «где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф.18:20).

Но читатель также свободен занять и позицию внешнюю по отношению к этому событию, – позицию, которая, нельзя, однако, не отметить, уже обозначена в тексте Достоевского фигурой подслушивающего и получающего эстетическое наслаждение от прослушанного им спектакля Свидригайлова. В сюжете романа эта позиция, как известно, приводит не к воскресению героя, но к самоубийству. Если Соня и Раскольников, сошедшиеся «за чтением вечной книги», мистически, тем самым, уже вовлечены в итоговое Воскресение, то занявший позицию внешнего наблюдателя (театрального зрителя) этого действа Свидригайлов не случайно затем оказывается самоубийцей, потеряв надежду и на жизнь вечную: внешняя

позиция по отношению к этому своего рода литургическому действу отбрасывает наблюдателя (как и читателя) за пределы соборного устремления к пасхальному Воскресению. Так что сама структура романа, оставляя полную свободу читателю в толковании текста, все-таки имеет весьма жесткие векторы пути: свободу пасхального воскресения и свободу самоубийственной гибели.

Приступая к рассмотрению другого романа Достоевского, заметим, что особое значение категорий «своего» и «чужого», родного и вселенского, столь важное для автора[18], в «Идиоте» подчеркивается самой структурой романа. Он начинается описанием дороги и дорожной сцены в третьем классе петербургско-варшавского поезда на пути в Петербург одних героев, а заканчивается швейцарской клиникой, куда вновь увозят из России центрального персонажа романа и куда съезжаются уже другие герои. Они рассуждают о католическом вероисповедании, русских за границей, Европе и соотношении между русским и заграничным. Объединяющим моментом является также мотив холода: князю Мышкину «зябко», поскольку он «отвык» от русского мороза; однако и в финале, по мнению Лизаветы Прокофьевны Епанчиной (в девичестве Мышкиной), за границей «зиму, как *мыши* в подвале, *мерзнут*».

Князь Мышкин, восторженно говорящий ближе к концу романа об обновлении «*русским* Богом и Христом», тем не менее, появляется на первых же страницах в непригодном для зимней России дорожном костюме (что потом неоднократно обыгрывается по ходу развития сюжета):

> На нем был довольно широкий и толстый плащ без рукавов и с огромным капюшоном, точь-в-точь как употребляют часто дорожные, по зимам, где-нибудь далеко за границей, в Швейцарии, или, например, в Северной Италии, не рассчитывая, конечно, при этом и на такие концы по дороге, как от Эйдткунена до Петербурга... На ногах его были толстоподошвенные башмаки с штиблетами.

В целом у Мышкина было «всё не по-русски». Итак, герой, говорящий о русском Боге и Христе, появляется одетым «не по-русски».

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

Можно обратить внимание именно на последующую трансформацию и переосмысление этой исходной романной коллизии «своего» (русского) и «чужого» (заграничного). Подчеркнем, что лобовое, одноуровневое противопоставление «своего» и «чужого» у Достоевского часто *пародируется* и, тем самым, подвергается профанирующему снижению. Такой пародийный характер имеет, например, конкуренция отставного подпоручика-боксера и господина с кулаками:

> Подпоручик обещал брать «в деле» более ловкостью и изворотливостью, чем силой, да и ростом был пониже кулачного господина. Деликатно, не вступая в явный спор, но ужасно хвастаясь, он несколько раз уже намекнул о преимуществах английского бокса, одним словом, оказался *чистейшим западником*. Кулачный господин при слове «бокс» только презрительно и обидчиво улыбался и, с своей стороны, не удостаивая соперника явного прения, показывал иногда, молча, как бы невзначай, или лучше сказать, выдвигал иногда на вид, одну *совершенно национальную вещь* – огромный кулак, жилистый, узловатый, обросший каким-то рыжим пухом, и всем становилось ясно, что если эта *глубоко национальная вещь* опустится без промаху на предмет, то действительно только мокренько станет». Напомним также, что господин с кулаками удостоен автором сравнения с *медведем* – тоже, можно сказать, «глубоко национальным» животным: он «счел себя даже обиженным и, будучи молчалив от природы, только рычал иногда, как медведь.

Таким образом, одноуровневое противопоставление «своего» и «чужого» вполне может в мире Достоевского не только

лишиться сущностного характера, но и пародироваться. Это недействительная, мнимая оппозиция. Хотя «чистейший западник» и обладатель «совершенно национальной вещи» и названы конкурентами, но это конкуренция в пределах *одной* группы: это конкуренция именно в свите Рогожина.

Рассмотрим теперь это странное совмещение мнимых противоположностей уже в самой личности Рогожина. В Рогожине совмещаются утрированно-русские, так сказать, *рогожные*[19] качества и прямые западные воздействия. Это совмещение приводит в данном случае к распаду целостности личности.

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

Но в этом же доме, связанном со скопчеством, как известно, находится и репродукция картины Ганса Гольбейна Младшего «Христос в гробнице»[20], – и Рогожин на эту картину *любит смотреть*. Почему столь странное соседство? Его можно, на наш взгляд, интерпретировать таким образом, что в картине как бы *ускопляется*, укорачивается, лишается самого главного посмертная жизнь Иисуса Христа; обрезается само Христово Воскресение – и вместе с ним *пасхальное* ликующее посмертное продолжение *и человеческой жизни*. Отсюда такая безрадостность в описании дома: «я твой дом сейчас, подходя, за сто шагов угадал... Мрак-то какой. Мрачно ты сидишь». Жизнь ограничивается только ее земным, к тому же *непросветленным* началом.

Безрадостная и отрицающая веру в Воскресение Христа копия западной ренессансной картины не является свидетельством универсальной человеческой скорби, а парадоксальным образом корреспондирует именно с мрачной атмосферой жилища рода Рогожиных. Тем самым непросветленное «свое» и непреображенное «чужое» соединяются, и это совмещение

порождает ту же общую безблагодатность жизни, которая – в комическом варианте – представлена в фигурах кулачного бойца и его конкурента-западника.

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

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

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

как персонаж укоренен в русской *пасхальной* традиции, строго разделяющей земные упования и небесное воздаяние.

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

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

Во-вторых, статус «голосов» героев Достоевского. Можно ли считать героя и его «голос» выражением особой и незаместимой позиции в мире и, соответственно, в высшей степени самобытными, но *гранями* Божией правды о мире; той правды, которая возможна на земле только в своей *соборной* полноте? Либо же они, герои, в большей или меньшей степени именно *заблуждаются*, так как никто на земле не может вместить в себя во всей полноте правды Бога, как герой не может вместить правды автора целого произведения? Мы склоняемся к первому ответу.

В таком случае знаменитая бахтинская «полифония» может быть понята в качестве секулярно-научного, литературоведческого, аналога понятию соборности. И как раз в романе «Идиот» можно найти аргументы в пользу именно такой интерпретации. И на уровне построения текста, и на уровне завершения героев автором мы наблюдаем как бы духовный трепет перед властью над *другими* (героями), трепет перед собственной возможностью окончательной и последней завершенности

мира (пусть и художественного), неуверенность в своем праве на роль Судьи ближнего своего (пусть и выступающего всего лишь в качестве вымышленного персонажа).

Дело в том, что сказанная *окончательная* «правда» о «другом», зафиксированная текстом произведения, – будь этим «другим» Настастья Филипповна или Рогожин или иной персонаж романа Достоевского – отнимает у него принципиальную *надежду* на преображение и возможность духовного прозрения, которые не могут быть отняты на земле, пока этот «другой» жив.

Претензия на полное *завершение* героя автором – это как бы посягательство на последний Суд над ним. Тогда как только Бог знает о человеке высшую и последнюю правду во всей ее полноте. В пределах же земного мира, воссозданного в художественном произведении, никто не знает *полной* правды о «другом», включая не только князя Мышкина, но и самого автора.

Однако «не знает» не потому, что она релятивна и «настоящей» – вселенской – правды вовсе не существует на земле, а поскольку эта правда о человеке становится известной лишь после его смерти. До этого же рубежа остается *надежда*, отнимать которую у «другого» в некотором смысле означает совершать по отношению к нему антихристианский акт. Князь Мышкин именно поэтому его и не совершает, предоставляя каждому его *собственный* свободный выбор и сострадая этому выбору.

Таким образом, знаменитое «равноправие» голосов героев и автора в романном мире Достоевского, на котором так настаивал Бахтин, можно истолковать *и в христианском контексте понимания*. Автор и герой, в самом деле, равноправны, но именно перед лицом той абсолютной, а не релятивной правды, которая во всей полноте доступна только Богу и *соборному*, а не единичному, человеческому сознанию.

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

Попытаемся рассмотреть с этой позиции известный романный эпизод. Князь Мышкин рассказывает Лизавете Прокофьевне и ее дочерям о своем отъезде из России:

> Когда меня везли из России... Больше двух или трех идей последовательно я не мог связать сряду <...> Помню: грусть во сне была нестерпимая, мне даже хотелось плакать; я всё удивлялся и беспокоился: ужасно на меня подействовало, что всё это *чужое* [курсив Достоевского. – *И.Е.*], это я понял. Чужое меня убивало. Совершенно пробудился я от этого мрака, помню я, вечером, в Базеле, при въезде в Швейцарию, и меня разбудил крик осла на городском рынке. Осёл ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а с тем вместе вдруг в моей голове как бы всё прояснело.

Исследователи уже обращали внимание на звенья *въезд в город* / *осёл*, отсылающие читателя к евангельскому эпизоду въезда Христа на осле в Иерусалим. Нам бы только хотелось добавить к этому тот чрезвычайно значимый для романного целого факт, что посредством неявной евангельской реминисценции происходит и *преодоление того «чужого»*, которое – до этого – «убивало» князя Мышкина.

«Чужое» перестает быть «чужим», так как в нем прозревается, или, лучше сказать, мерцает вселенский евангельский образ – в равной степени *родной* и для России и для христианского мира в целом: «и чрез этого осла мне вдруг вся Швейцария стала нравиться, так что совершенно прошла прежняя грусть». Однако это преодоление не изнутри единичного сознания героя, а как результирующее различных сознаний, в итоге чего в горизонт читательских ожиданий и входит евангельская ингредиента. По отдельности же «голоса» героев как бы не могут вместить это вселенское измерение. Хотя герои очень долго рассуждают и высказываются именно об этом осле. Так, для Лизаветы Прокофьевны осёл связывается с дохристианскими культурными пластами: «Это ещё в мифологии было», – говорит она; для князя Мышкина осел это «преполезнейшее животное, рабочее, сильное, терпеливое, дешевое, переносливое»; хотя, вместе с тем, «осёл добрый и полезный человек». Не будем приводить всех романных контекстов со словом «осёл», поскольку уже

очевидно главное: положительная евангельская коннотация, связанная с образом осла, рождается не как прямая экспликация, но погружена в христианский подтекст романа.

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

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

Как известно, князь Мышкин, подобно другим любимым героям Достоевского, отказывается быть Судьей своего ближнего: «Вот иду я да и думаю: нет, этого христопродавца подожду еще осуждать. Бог ведь знает, что в этих пьяных и слабых сердцах заключается». Зададимся вопросом: когда молодая баба сравнивает материнскую радость от улыбки младенца с радостью Бога от молитвы грешника, почему князь Мышкин называет это сравнение «тонкой и истинно религиозной мыслью», в которой «*сущность христианства разом выразилась*»; «главнейшей мыслью Христовой»? Как нам представляется, именно потому, что через *родное* (русская баба) для него открывается *вселенское* (сущность христианства). Таким образом, действительная ценность «своего» не в том, что оно собственно «своё», национально «своё», а в том, что в нем мерцает эта возможность сопряжения родного и вселенского. Но именно подобные установки, в отличие от скованного советской цензурой Бахтина, высказывали не только русские философы-изгнанники первого рассеяния, но именно эти вопросы были постоянно в центре внимания русского Серебряного века.

Примечания

[1] *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 331.

[2] Там же. С. 332.

[3] *Гройс Б.* Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник–III. М., 1997. С. 76–80.

[4] *Бонецкая Н.К.* Бахтин глазами метафизика // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998. № 1 (22). С. 136.

[5] Там же. С. 142.

[6] *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 356–359, 363, 265, 389. Курсив М.М. Бахтина.

[7] Там же. С. 389.

[8] Там же.

[9] Там же. С. 393.

[10] *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 99, 100.

[11] Там же. С. 301.

[12] Там же. С. 301, 321.

[13] Там же. С. 335.

[14] *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. С. 331.

[15] *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 335.

[16] Там же. С.94.

[17] Чтобы не утяжелять текст статьи, мы не даем сноски на весьма многочисленные цитаты, но все тексты Ф.М. Достоевского цит. по: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. *Л.*, 1972–1990.

[18] Понятия родного и вселенского, составившие ядро одноименной книги Вяч. Иванова (1917 г.) до сих пор недостаточно актуализированы именно в достоевсковедении, даже несмотря на очевидное концептуальное воздействие идей Вяч. Иванова на бахтинскую поэтику. См., например: *Игета Садаёси*. Иванов – Пумпянский – Бахтин // Comparative and contrastive studies in Slavic Languages and Literatures. Japanese Contributions to the Tenth Internasional Congress of Slavists. Tokyo, 1988. P. 81–91, а также: *Есаулов И.А.* Полифония и соборность (М.М. Бахтин и Вяч. Иванов) // Бахтинский тезаурус. Материалы и исследования. М., 1997. С. 133–137.

[19] Ср. некоторые поговорки: «На рогоже сидя, о соболях не рассуждают»; «Всей одёжи три рогожи, да куль праздничный» (*Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1980. Т. 4. С. 99).

[20] См. интересные соображения о переводе названия картины: *Натова Н.* Метафизический символизм Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 14. СПб., 1997. С. 38–39.

Д70 Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации: К 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф.М. Достоевского / [Отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. Сост. Е.А. Тахо-Годи]. М.: Водолей, 2012. – 592 с.

ISBN 978–5–91763–128–8

Настоящий сборник, продолжающий серию изданий «Лосевских чтений», является итогом Международной научной конференции XIII Лосевские чтения: «Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации», проходившей в Библиотеке истории русской философии и культуры в октябре 2010 г. и приуроченной к 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф.М. Достоевского. Конференция была организована Культурно-просветительским обществом «Лосевские беседы», Научным Советом «История мировой культуры» РАН, Библиотекой истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева» при участии Университета Мишеля Монтеня – Бордо-3, Музея «Мемориальная квартира Андрея Белого», Музея «Серебряного века». В сборник вошли статьи известных российских и зарубежных исследователей, освещающие с разных точек зрения проблему восприятия творчества Достоевского литературой и философской традицией.

Книга рассчитана на филологов, философов, культурологов, а также на читателей, интересующихся эпохой начала XX столетия.

УДК 141.4
ББК 87.3(2)

Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века:
традиции, трактовки, трансформации.

К 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф.М. Достоевского

Технический редактор А. Ильина
Корректор Н. Федотова

Подписано в печать 10.09.12. Формат 60x90/16
Бумага офсетная. Гарнитура Палатино. Печать офсетная
Печ. л. 37

Издательство «Водолей»
127254, г. Москва, ул. Гончарова, 17-А, кор. 2, к. 23
Официальный сайт: http://www.vodoleybooks.ru
E-mail: info@vodoleybooks.ru

Отпечатано в Оперативной типографии «Вишневый пирог»
www.cherrypie.ru

Книги издательства «Водолей»
можно приобрести в следующих магазинах Москвы:

ГУП «ОЦ»Московский Дом книги»
119019, Москва, ул. Н.Арбат,7
тел. (495) 789-35-91

ТД «Библио-Глобус»
101990, Москва, ул. Мясницкая, 6\3, стр. 1
тел. (495) 781-19-00

Дом книги «Молодая гвардия»
119180, Москва, ул. Б. Полянка, 28, стр. 1
тел. (495) 238-00-32

ТДК «Москва»
125009, Москва, ул. Тверская, 8, стр. 1
тел. (495) 629-73-55, (495) 629-64-83

Галерея книги «НИНА»
Москва, ул. Бахрушина,28
тел. (495) 959-21-03. (495) 959-20-94

Книжный магазин «Русское зарубежье»
109240, Москва, ул. Н.Радищевская,2
тел. (495) 915-00-83, (495) 915-27-97

Книжная лавка при Литературном институте
им А.М.Горького
123104, Москва, Тверской б-р,25
тел. (495) 694-01-98

Книжный магазин «Фаланстер»
109012, Москва, М. Гнездниковский пер.,12\27
тел. (495) 749-57-21

Оптовая торговля: ООО «КнАрт»
E-mail: knarttd@mail.ru тел. 8-916-119-67-20