ИЗ ФОНДОВ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Иванов, Василий Васильевич

1. Христианские традиции в творчестве Ф. М. Достоевского

1.1. Российская государственная библиотека

diss.rsl.ru
2005

Иванов, Василий Васильевич

Христианские традиции в творчестве Ф. М. Достоевского [Электронный ресурс]: Дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 .-М.: РГБ, 2005 (Из фондов Российской Государственной библиотеки)

Филологические науки. Художественная литература -- Россия -- Русская литература -- 2-ая пол. 19 в. (до сер.90-х гг.) -- Персоналии писателей -- Достоевский Фёдор Михайлович (1821-1881) - писатель -- Образы и темы в творчестве писателя. Русская литература

Полный текст:
http://diss.rsl.ru/diss/05/0313/050313026.pdf

Текст воспроизводится по экземпляру, находящемуся в фонде РГБ:

Иванов, Василий Васильевич

Христианские традиции в творчестве Ф. М. Достоевского

Петрозаводск 2004

Российская государственная библиотека, 2005 год (электронный текст).

71:05-10/70

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Петрозаводский государственный университет

На правах рукописи

Василий Васильевич Иванов

ХРИСТИАНСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук

Специальность русская литература – 10.01.01

Петрозаводск
2004

Оглавление

Введение 3
Глава 1. Творчество Ф.М. Достоевского как «совестный акт» 9
Глава 2. Традиция духовного наставничества 33
2.1. Образ ребенка и тема детства в христологическом аспекте 33
2.2. «Школа» князя Мышкина 52
2.3. «Церковь-Семья» Алёши Карамазова 74
Глава 3. Народно-христианская традиция молвы 101
3.1. Молва и принцип триалога 101
3.2. Евангельский Триалог и триалог Достоевского 121
3.3. Традиция исихазма и поэтика косноязычия 146
Глава 4. «Вопрошание идеального образа» как пожелание теофании 155
4.1. Теофанический принцип в романе «Преступление и наказание».....155
4.2. Евангельская метафора сна в романной поэтике 171
4.3. Евангельский принцип постановки женских персонажей 185
Глава 5. Традиции юродства и странничества 201
5.1. «Юродивый герой» 201
5.2. Образ шута-юродивого 222
5.3. Юродский жест-поступок и композиция произведения 251
Глава 6. Сакрализация «хронотопа» 272
6.1. Инобытийное пространство и время 272
6.2. «Путь» в художественном пространстве и времени 283
6.3. «Теневой персонаж» и «вещие вещи» 300
Глава 7. Диалог иерархий 321
7.1. Поэтика иерархически маркированного «триалога» 321
7.2. Образ Христа: поэтическая теофания 349
7.3. «Сокровенное благовестие Достоевского» 363
Заключение 373
Библиография 375
1. Источники 375
2. Список использованной литературы 377
3. Литература на иностранных языках 424
4. Словари, энциклопедии, библиографии 427

**Искание Бога, по мнению Достоевского, – цель всех,
не только личных, но и народных движений,
цель истории человечества.**

Иустин Попович

ВВЕДЕНИЕ

В данном исследовании мы занимаемся изучением христианских и народно-христианских традиций в творчестве Ф.М. Достоевского. Анализ традиций духовного наставничества, юродства, юродствования, странничества, молвы на основе православной аксиологии и с учётом философско-эстетических категорий *соборности, закона, благодати и теофании* позволил нам существенно развить теорию «полифонического романа» М. М. Бахтина. Мы доказываем, что «многоголосье», или «полифонимзм» «голосов» персонажей Достоевского в принципе сводим к трём «голосам». Это голос человека, Бога и «голос» «оппонента Бога». Поскольку при выявленном нами типе диалога человеческий голос является обращением к Богу, мы вводим термин «теофанический триалог». Вопреки утверждению Бахтина о «карнавальном мироощущении» как источнике творчества Достоевского мы показываем, что основным творческим импульсом писателя был «совестный акт» (И. Ильин), в ходе которого и начинает звучать третий «голос» «триалога».

У Достоевского человек стремится к Богу в его Сыновьей ипостаси, причём ищет и жаждет теофанически проявленного лика Божьего. В связи с этим всё действие в его романах связано с образом «христоподобного человека», а через него с образом Самого Христа. Связь художественных выразительных средств у Достоевского с христианской идеей и образом Христа осмысливается нами как универсальный поэтический принцип, получивший название «теофанического принципа поэтики». С этим поэтическим принципом связаны понятия «юродивый герой», «шут-юродивый», «сакрализация “хронотопа” и персонажа», «поэтика молвы» и другие.

Наша работа опирается на целый ряд трудов нескольких поколений учёных прошлого и настоящего. Назовём некоторые. Во-первых, это книга Иустина Поповича

«Достоевский о Европе и славянстве»[1]. Во-вторых, лекции и статьи финляндского исследователя первой половины XX в. Оскара фон Шульца[2]. В этот же ряд мы ставим монографию И. А. Есаулова «Категория соборности в русской литературе»[3], ставшую заметным событием филологической науки последнего десятилетия прошлого века. Книга Есаулова «дает новое определение содержания русской литературы <...>. В заглавии работы указана одна категория – соборность, на самом деле их три: соборность, закон и благодать. Они не новы в тезаурусе русской духовной мысли, но впервые стали категориями филологического анализа»[4].

Такой методологический подход позволил нам принять участие в разработке другой важнейшей эстетической и поэтической категории – категории «христианского реализма», которая была введена в научный оборот В. Н. Захаровым[5]. Мы согласны, например, с Захаровым, когда он определяет Православие вместе с его догматической сферой как образ жизни, мировосприятие и миропонимание народа, не отрывая второго (миропонимания) от первого («катехизис»)[6]. Именно так понимал христианство на Руси и сам Ф. М. Достоевский: «Говорят русский народ плохо знает Евангелие, не знает основных правил веры. Конечно так, но Христа он знает и носит его в своем сердце искони»[7].

Нам близка мысль Захарова о том, что летописец Нестор перекликается в этом случае с идеей Ф. М. Достоевского «красота спасёт мир» (слова Мышкина в

---

[1] *Иустин Попович, преподобный.* Достоевский о Европе и славянстве. М.; СПб., 2002.

[2] См.: *Шульц Оскар Фон.* Русский Христос // Евангельский текст в русской литературе XXVIII – XX вв. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 31 – 41; *Шульц О. ф.* Светлый, жизнерадостный Достоевский: Курс лекций / Ред., ст. В. Н. Захаров; коммент. В. Н.Захаров, А. Е. Кунильский; ст. А. Е. Кунильский, Н. В. Башмакова. Петрозаводск, 1999.

[3] *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1996. См. также: *Есаулов И. А* Категория соборности в русской литературе (к постановке проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Вып. 1. Петрозаводск, 1994. С. 32 – 60; *Есаулов И. А.* Пасхальный архетип в поэтике Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 349 – 362; *Есаулов И. А.* Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Вып. 3. Петрозаводск, 2001. С. 43 – 56; и др. его работы.

[4] *Захаров В. Н.* Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 5.

[5] *Захаров В. Н.* Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 3 / Под ред. В. Н. Захарова. Петрозаводск, 2001. С. 5 – 20.

[6] В своем определении православия В. Н. Захаров находится ближе к истине, чем его оппоненты А. М. Любомудров и В. М. Лурье. Подробне об этом см.: Там же. С. 7.

[7] *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя. V. Влас // Гражданин. 1873. 22 января. № 4. С. 99.

передаче Коли Иволгина и Ипполита): «Как Нестор в своё время явил древней Руси нового человека (христианина) в новообращенной стране, так и Достоевский представил современного человека, который, как и прежде, в поисках идеала обретает Истину, явленную Христом и сохранённую в Православии»[8].

Русский человек у Достоевского наделён способностью восприятия истины, облечённой в сокровенную форму. С. С. Аверинцев говорит о диалоге формы и содержания: «Форма» контрапунктически спорит с «содержанием»... «содержание» – это человеческий голос, а «форма» – всё время наличный органный фон для этого голоса, «музыка сфер»...», – далее Аверинцев приводит в пример творчество А. С. Пушкина, а на наш взгляд, этот пример как нельзя лучше подходит и к творчеству Ф.М. Достоевского: «Содержание той или иной строфы «Евгения Онегина» говорит о бессмысленности жизни героев... то есть каждый раз о своем, о частном; но архитектоника онегинской строфы говорит о целом <...> я вижу религиозную ценность пушкинской поэзии... в неуклонной верности контрапункту, в котором человеческому голосу... отвечает что-то вроде хора сил небесных – через строфику, через отрешенную стройность ритма»[9].

Этот «хор сил небесных», за которым в нашем случае (у Достоевского) всегда стоит образ Христа и является главным источником поэтики диалогизма в творчестве писателя. Поэтические формы творчества Достоевского вылились из ощущения Христа «народного» и «сердечного», по слову самого писателя. Герой Достоевского стремится узреть образ Христа не телесным зрением, а, так сказать, «очами духовными». Главной нашей задачей, тем самым, является исследование этой устремленности к образу Христа в творчестве Достоевского, жажды лицезрения Христа (Смешной человек, например, восклицает и настаивает: «Я видел Истину!.. Я видел живой образ Истины!»), которая становится ведущим принципом поэтики.

Актуальность темы христианства и образа Христа в науке о Достоевском является признанной: «В прижизненной критике образ Иисуса Христа в размышлениях и творчестве Достоевского не был осмыслен сколько-нибудь серьёзно. Интерес к нему возник в религиозно-философской критике конца XIX – начала XX

---

[8] *Захаров В. Н.* Православные аспекты этнопоэтики русской литературы. С. 16.
[9] *Аверинцев С.* Ритм как теодицея // Новый мир. 2001. № 2. С. 203 – 204.

вв. Но и здесь внимание, главным образом, уделялось не Христу Достоевского, а его христианству. Образ же Христа в романах Достоевского не становился предметом специального исследования. В советском литературоведении тема эта практически не анализировалась… её можно считать одной из актуальных и малоисследованных в современном достоевсковедении»[10].

Мы полагаем, что евангельский принцип доказательности христианской идеи самим присутствием Христа в земном человечестве, вполне воспринят Достоевским. Анализируя влияния евангельского текста на романы Достоевского, мы открыли сокровенные «ключевые» фразы и слова. Ключевые фразы девяти романов, начиная с романа «Бедные люди», согласно нашей реконструкции, составляют текст «сокровенного благовестия Достоевского». «Благовестие Достоевского» несёт идею обращения к Христу самого автора, его героя и русского народа (в будущем) в целом. Человек у Достоевского лишён евангельской возможности непосредственного лицезрения Христа, но он жаждет этого общения и находит теофанический отсвет в словах и делах некоторых избранных, таких, как Соня Мармеладова, князь Мышкин, Макар Долгорукий, старец Зосима, Алёша Карамазов. Герои Достоевского имеют видения Христа (Настасья Филипповна в романе «Идиот», Версилов в романе «Подросток», «поэмка» Ивана Карамазова).

На примере романа «Преступление и наказание» итальянская исследовательница Симонетта Сальвестрони[11] показала, что с образами этих героев связано «ощущение богоприсутствия». В настоящем исследовании положение об «ощущении богоприсутствия» развивается дальше: мы показываем, например, что каждое такое «ощущение» связано с определённой ипостасью Бога. В «Преступлении и наказании» эта последовательность соответствует православному почитанию Святой Троицы: Бог Отец (обращение к Богу Мармеладова в его «исповеди»), Бог Сын (в сцене чтения Соней Евангелия), Бог Дух Святой (опыт Сибири). В связи с обращениями героев к Богу, мы называем эти «ощущения» «предтеофаническими ситуациями». Одновременно и независимо от Сальвестрони сходные наблюдения описала Т.А. Касаткина, которая назвала их «словесными иконами», или «романными

---

[10] *Ермилова Г. Г.* Иисус Христос // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск, 1997. С. 88.

иконами». Мы полагаем, что Касаткина гораздо менее точна в своих наблюдениях по сравнению с Сальвестрони, и уделяем специальное внимание этому вопросу в 1-й главе нашей работы.

«То, как Бог открывает себя и являет в Своих делах, называется в богословии «славой Божией», «теофа-нией». <…> Теофания – само Божество, но не в Себе и не в полноте и неизменности Своей. Теофания всегда – некоторая умаленность Божества. Теофания существует только в твари[12]. Теофания – это и есть собственно Предание. Бог дарует Себя человеку. "Славу, которую Ты дал Мне, Я дал им" (Ин. 17, 22). Поэтому свет иконы не чужд человеку, он не извне окружает или освещает человека, а проницает его, срастворяется с ним… икона, по слову Л. Успенского, становится не изображением Божества, а указанием на Причастие данного лица Божественной жизни»[13].

В произведениях писателя появлению зримого образа Христа в романе «Братья Карамазовы» предшествует «предтеофаническое накопление» его света на протяжении всего творчества. Христос поначалу явлен читателю через сакрализованные художественные образы: страдающий младенец (ребёнок) как аллюзия на Христа Богомладенца, «шут-юродивый», «юродивый герой», православный старец, послушник старца. К элементами предтеофании мы относим также сакрализованные имена собственные, прочитываемые в контексте христианской духовности: Соня (София Премудрость Божия), Анастасия (воскресшая), Наталья (родная), Алёша (юродивый Алексей человек Божий), Епанчины (аллюзия на покров Богородицы), Лев Мышкин (царственная мощь христианского смирения). Наряду с этим мы говорим о сакрализованных предметных символах: Книга Евангелие, православная икона, платок как инверсия покрова Богородицы, нательный крестик, драгоценная ваза как аллюзия чаши Грааля. Мы выявляем также ряд отрицательно с точки зрения православной аксиологии сакрализованных предметов: картина Гольбейна («антиикона») в доме Рогожина, портрет его отца, садовый нож, которым как закладкой заложены страницы книги на

---

[11] Сальвестрони С.Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. СПб., 2001.
[12] Ср.: *Карсавин Л. П.* О сущности православия // Проблемы русского религиозного сознания. Берлин, 1924. С. 166.

столе Рогожина, «заклад» Раскольникова, топор, который использует Родион Романович и другие. Всё это позволяет глубже и точнее выявить «православный код» (И. А. Есаулов) художественного творчества Достоевского. В православной аксиологии, как показал Есаулов, Благодать иерархически стоит выше Закона. Аксиологический подход становится тем необходимым условием, который даёт в руки исследователю необходимый инструментарий для раскрытия православно-христианского подтекста русской литературы.

Отец С. Н. Булгаков называет соборность «душой православия»[14]. Продолжая эту метафору, можно сказать, что теофания может быть названа «сердцем православия». Православный христианин устремляется к соборности через непосредственное сердечное ощущение, которое грезит прекрасным образом Христа. Непосредственное общение с Богом означало высший результат духовного подвига и наибольшее воздействие на христианскую душу, как это было с Мотовиловым, которому Серафим Саровский явил непосредственное общение с Богом через осияние Духа Святого. С теофанией связано особое почитане иконы на Руси[15], особое отношение к юродивому Христа-ради, в лице которого (в лике «человека-иконы») русский христианин улавливал отблеск «просиявшей плоти», отсвет лика Христа: «Русская идея – христианская идея... Нашу смертную жизнь русский считает не подлинной жизнью, и материальную силу не действительною силою»[16]. А еще точнее: «Для русских вера – это есть Христос, познаваемый сердцем»[17].

---

[13] *Кураев Андрей, диакон.* Традиция. Догмат. Обряд. С. 317. См.: *Успенский Л.* Смысл и язык иконы // Журнал Московской патриархии. 1956. № 7. С. 56.

[14] *Булгаков С. Н.* Православие: Очерки учения православной церкви. М., 1991. С. 145.

[15] На благоговейное отношение русских к иконе обращали внимание многие иностранцы. См.: *Алеппский Павел.* Путешествие в Московию // Чтения в императорском обществе истории и древностей Российскиих. 1898. Кн. 4. С. 44; *Герберштейн Сигизмунд.* Записки о Московии. М., 1988. С.102; *Поссевино Антонио.* Исторические сочинения о России. М., 1988. С. 74.

[16] *Грахам Стивен.* Цит. по: *Лосский Н.* Характер русского народа. М., 1990. С. 19.

ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО ДОСТОЕВСКОГО КАК «СОВЕСТНЫЙ АКТ»

М.М. Бахтин в своей известной работе «Проблемы поэтики Достоевского» предлагает искать причину первоначального творческого импульса Ф.М. Достоевского в его «ярком карнавальном видении жизни»[18]. Мы же находим главный исток творчества писателя в его глубоком нравственном переживании явлений жизни. Такую сильную сердечную эмоцию, которую описывает Достоевский в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» (1861) И.А. Ильин называет «совестным актом»[19]. Обоснование нашего взгляда имеет принципиальное значение, поскольку в этом случае поэтика художественного, и особенно романного творчества Достоевского, предстаёт в значительной мере сформированной влиянием текстов Благой Вести. Это в свою очередь позволяет выявить качественно иной уровень «полифонии» Достоевского.

Приведём цитату из работы М.М. Бахтина, который опирается в своих выводах на текст Ф.М. Достоевского: «В “Петербургских сновидениях в стихах и прозе” Достоевский вспоминает своеобразное и яркое карнавальное ощущение жизни, пережитое им в период самого начала его художественной деятельности. Это было прежде всего особое ощущение Петербурга со всеми его резкими социальными контрастами как «фантастической волшебной грезы», как «сна», как чего-то стоящего на грани реальности и фантастического вымысла. Аналогичное карнавальное ощущение большого города (Парижа), но не такое сильное и глубокое[20], как у Достоевского, можно найти у Бальзака, Сю, Сулье и других, а истоки этой традиции восходят к античной мениппее (Варрон, Лукиан). На основе этого ощущения города и городской толпы Достоевский даёт далее резко карнавализованную картину возникновения его первых литературных замыслов, в том числе и замысла “Бедных

---

[17] *Палеолог Морис*. Царская Россия накануне революции. М., 1991. С. 104.
[18] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд..М., 1979. С. 188.
[19] *Ильин И.А.* Путь духовного обновления // *Ильин И.А.* Путь к очевидности. М., 1993. С. 192.
[20] Отметим это важное уточнение Бахтина: «...ощущение... но не такое сильное и глубокое». Переживание Достоевского действительно напоминают нечто подобное, происходившее ранее с европейскими авторами, но его глубина и сила наводят на мысль о другой природе этого переживания, как мы попробуем обосновать это ниже.

людей": "И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Всё это были странные, чудные, фигуры вполне прозаические, вовсе не Дон-Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал, и всё хохотал! И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то тёмных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе с ним какая-то девочка, оскорблённая и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история. И если б собрать всю ту толпу, которая тогда мне приснилась, то вышел бы славный маскарад..."

Таким образом, по этим воспоминаниям Достоевского, его творчество родилось как бы из яркого карнавального видения жизни ("я называю моё ощущение на Неве видением" – говорит Достоевский). Здесь перед нами характерные аксессуары карнавального комплекса: хохот и трагедия, паяц, балаган, маскарадная толпа. Но главное здесь в самом карнавальном мироощущении, которым глубоко проникнуты и "Петербургские сновидения". По своей жанровой сущности произведение это – разновидность карнавализованной мениппеи. Следует подчеркнуть карнавальный х о х о т, сопровождающий видение. Дальше мы увидим, что им действительно проникнуто всё творчество Достоевского, но только в редуцированной форме»[21].

Мы не собираемся отрицать наличие маскарадного колорита Петербурга в воспоминаниях Достоевского. Отметим лишь то, что маскарады бывают разные, их действие разворачивается в руслах различных культурных традиций и в различные исторические эпохи. Сейчас обратим специальное внимание на другое место в тексте «Петербургских сновидений». Полагаем, стоит приглядеться внимательнее к оставленным Бахтиным без комментирования важнейшим, на наш взгляд, словам Достоевского в цитируемом отрывке: «*...и глубоко разорвала мне сердце* (курсив мой – В.И.) вся их история». Нам видится в этих словах Достоевского выражение сильного сострадательного переживания, христианского типа, которое и станет темой будущего первого произведения писателя. Сюжет будущего романа мгновенно

сложился, но не в уме, а в сердце писателя под воздействием сострадания. Он словно «увидел» своих будущих героев, но не телесными глазами, не «взглядом» ума, а очами духовными. Очевидно, что милость рождается в сострадающем сердце, а не в хохочущей душе. Эмоция сострадания совершенно очевидным образом выводит Достоевского из атмосферы маскарада, которая создаётся как раз на основе отсутсвия сострадания. Маскарад, в сущности, является искусственной остановкой действия совести, как это подробно описано у самого Бахтина в его работах по истории и теории смеховой культуры, хотя он это так не называет[22].

Этот временный «паралич совести» необходим массовому человеку, поскольку непрерывное бремя морали для него нестерпимо и требует своеобразного отдыха. Хохот, или насмешливый смех, направленный на другого человека, совершенно чужд традиции христианской культуры, ибо он является прямым нарушением заповеди «не суди ближнего». Евангельский Христос никогда не смеётся, хотя слёзы иногда показываются на его глазах. Известно, что юродивый Христа-ради использовал элементы смеховой культуры[23], но его смех был направлен на самого себя, а обличение грешников звучало не столько смешно, сколько загадочно, произносимое, как правило, в прикровенной форме иносказания, народного присловья, типа «Бог долго ждёт, да больно бьёт».

Рассуждения Бахтина были бы верны, будь Достоевский одним из тех, кто составлял окружающую его толпу. Кроме того, хохот, на который указывает Бахтин – это хохот не автора и даже не смех окружающей толпы, а некоего третьего незримого телесными очами «лица», который водит людей словно «кукол» на «каких-то нитках», по выражению Достоевского. Именно этот «кто-то», как пишет Достоевский «всё гримасничал передо мною… и куколки эти двигались, а он хохотал, и всё хохотал!». Нигде автор не указывает на смех толпы, но лишь на её автоматическое следование смеху незримого «кукловода». Больше того, как уже

---

[21] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 188.

[22] См.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; *Бахтин М.М.* Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь) // Контекст – 1972: Литературно-теоретические исследования. М.,1973. С. 248 – 259.

[23] См.: Лихачев Д.С. Древнерусский смех // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 73 – 90; Лихачёв Д.С., А.М. Панченко. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976; Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.

сказано, автор здесь вовсе не слит своими ощущениями с толпой, он не разделяет её чувств и тем более чувств хохочущего закулисного «кукловода». Автор словно отворачивается от «кукольной» толпы и её «карнавального мироощущения», когда дальше говорит: «И замерещилась мне тогда *другая* (курсив мой – В.И.) история, в каких-то тёмных углах, какое-то титулярное *сердце* (курсив мой – В.И.).

Механическому поведению толпы, действующей под влиянием «внешнего привода» Достоевский противопоставляет сознательную жизнь страдающего «титулярного сердца». «Другая история», история страдающего сердца «замерещилась» автору после и вместо видения толпы, повинующейся «ниточкам» некоего незримого лица. Это важный, поворотный момент в описаниии Достоевским своего «видения», «ощущения». В этот момент завершается маскарадный колорит «сновидений», на котором Бахтин основывает своё представление о «каранавальном видении жизни» как об источнике творчества Достоевского.

Именно в этот поворотный момент писатель отвергает карнавальное видение жизни. Верно, например, что «под иноземными личинами героев у Пушкина всегда скрывается русское, национальное»[24]. И то, что совершенно верно в отношеннии к творчеству Пушкина, правомерно отнести, на наш взгляд, и к творчеству Достоевского, который во многом следовал за Пушкиным в своём духовном развитиии и творчестве: «Быть гением, это не значит уметь обходиться без чужого (в том числе и национально чужого); это, значит, уметь чужое делать своим. Гений не есть призвание к самоисчерпыванию, но дар приятия и преображения самых бедных оболочек мира»[25].

Именно на отвержении карнавального «паралича совести» сердце Достоевского откликается «титулярному сердцу» будущего главного героя романа «Бедные люди». Его «видение» одновременно является «ощущением», которое в православном богословии известно под названием «схождение ума в сердце», а христианская философия знает его, как уже выше сказано под названием «совестного акта». И.А. Ильин, подробно исследуя это явление человеческой души, указывает, прежде всего, на то, что «совестный акт воздвигается… *бессловесно,* как бы вырастая

---

[24] *Захаров Н.* Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jväskulä, 2003. С. 248.
[25] *Вейдле В. В.* Пушкин и Европа // Русская речь. 1991. № 3. С. 32.

из иррациональной душевно-духовной глубины, собранной и сосредоточенной надлежащим образом. Он приходит как бы из священной глубины человеческого сердца, где нет обычных человеческих слов, с их общим значением»[26]. Достоевский и не пытается дать подробное описание своего «ощущения», он лишь констатирует его силу, глубину и трагический характер. Для того, чтобы и в самом деле описать историю, «глубоко разорвавшую» его сердце, ему придётся написать целый роман. Это станет его писательской задачей, но задачу поставит не собственно ум, но сердце при посредстве ума.

Далее, характеризуя совестный акт, Ильин уточняет: «Совестный акт подобен скорее *молнии, сверкающей из мрака…* здесь есть как бы некий *ослепительный свет,* озаряющий внутренние пространства души, от которого человек как бы мгновенно прозревает – ибо *совесть есть состояние нравственной очевидности.* И в этой очевидности есть некая сокровенная, божественная разумность, которую человек может и должен пытаться перевести на язык своего земного ума»[27]. И уж если каждый человек должен пытаться перевести на язык своего земного ума испытанное им «состояние нравственной очевидности», то насколько скорее подобное долженствование может усвояться писателю? Очень важным является уточнение Ильина о том, что в эмоции совестного акта заключается «сокровенная божественная разумность». Используя терминологию Бахтина можно сказать, что в совестном акте «голос» и «позиция» автора совпадают с «голосом» Бога. Совестный акт и есть реакция отклика, восприятия человеком «голоса» Бога, которая в дальнейшем становится воспроизведением этого «голоса» в процессе художественного творчества. Очевидно, что своим творчеством автор «переводит» эмоцию высшего порядка в «разумность», в той или иной степени доступную «земному уму». Очевидно, что автору приходится в обстоятельствах и условиях художественного творчества вводить этот «голос» в соприкосновение с другими «голосами», с другими «позициями».

На примере «ощущения», описанного в «Петербургских сновидениях» мы видим всю потенциальность «полифонизма» романов Достоевского.

---

[26] *Ильин И.А.* Путь духовного обновления. С. 192.
[27] *Ильин И.А.* Путь духовного обновления. С. 192.

Множественность «голосов» толпы сведена через «ниточки» к голосу «кукловода», тогда как «голос» Бога звучит через «голос» автора. Авторский «голос» не сливается с божественным. Ведь он следует за ним не механически, а сознательно, согласно *свободной воле (через совестный акт), поэтому он сохраняет всю свою самостоятельность*. Этого нет при *механическом следовании* людей толпы «голосу» или «позиции» «кукловода», который выражается непрестанным хохотом. Поэтому «многоголосье» толпы сводится к одной позиции: это насмешливый смех «кукловода». Вот почему следует различать полифонизм большого количества «голосов», столь верно описанный Бахтиным, и полифонизм, который мы предлагаем назвать «триалогом», поскольку в этом случае насчитывается именно три самостоятельных «голоса», выражающих три самостоятельных «позиции». Это «голос» Бога, «голос» человека и «голос» «оппонирующего посредника» между Богом и человеком. «Оппонирующий посредник» в данном случае становится явлением поэтики. Достоевский показывает стремление «оппонента» усложнить задачу обращения человека к Богу, творения к Творцу, а это возможно и происходит лишь при введении множественной системы «голосов».

Именно «оппонент» Бога является создателем и активным участником «многоголосия» массового характера. Ему соприродна также чисто двоичная форма диалогизма, сводящая всё богатство жизни лишь к двум бесконечно противоречивым и не сводимым человеческим усилием вместе позициям. И, если двоичность имеет своей особенностью трудность выбора при наличии многих «за» и «против» обеих «голосов-позиций», то множественность «голосов» создаёт атмосферу и ощущение хаоса, а не стройности бытия. При двух позициях оппонент как будто назван, но с ним ничего невозможно сделать, поскольку на всякий довод, он изыскивает контрдовод по принципу отражательной противоположности. Такой вид диалога точнее называют спором. Спор никогда не ведёт к истине, а уводит от неё. Ведь спор есть

«словесное состязание, устное или письменное прение, где каждая сторона, опровергая мнение противника, отстаивает своё»[28]. К истине может привести триалог.

---

[28] Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4т. М., 1995. Т. 4. С. 296.

Что касается ситуации многоголосья, то в этом случае истина заглушается одновременностью звучанья множества голосов.

Уточним, что народная молва не является формой описанного у Бахтина «многоголосья». Молва может стать неким шумовым фоном толпы, в котором будет искажена, но она вовсе не принадлежит толпе. Молву порождает народ через посредство своих лучших представителей, и она становится коллективным «осознанием нравственной очевидности». В этом случае действует механизм коллективного сбережения чистототы звучания «третьего» голоса при передаче его от человека к человеку. Мы полагаем, что главной функцией молвы и является распространение опыта переживания «совестного акта» в народе и приобщения к этому нравственному событию тех, кто ещё не испытал в такой острой форме это переживание лично. Тем самым молва апеллирует от личности через народ к другой личности. На пути этой апелляции стоят своеобразные накопительные, регистрирующие и направляющие дальше «устройства». В традиционной культуре их функцию выполняют святые подвижники и праведники, которым народ доверяет всецело: «Осталось не указанным только одно место, находящееся в послании ап. Павла к коринфянам; оно читается так: совесть глаголю не свою, но другого: вскую бо свобода моя судится от иния совести»[29].

В древней Руси выделяется в этом смысле общественный институт блаженного юродства. Юродивые Христа-ради становились для православного христианина образцом в качестве носителя нравственно ориентированной и религиозно окрашенной народной молвы, воплощая одновременно в себе «голос» Божий. Юродивых, как и странников, называли в народе ходячей совестью. Учение Ильина о совести носит отчётливый отпечаток христианской духовной традиции. Очевидно, что молва связана с процессом мифотворчества, с начальной стадией создания мифологического сюжета. Молва способствует развитию мифосюжета на его начальной стадии, но одновременно она также является и способом его существования и методом закрепления в общественном сознании[30]. Именно поэтому в романой поэтике Достоевского большое значение имеет мотив обсуждаемого,

---

[29] Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. 2. М., 1992. С. 2090.
[30] Подробнее см. в главе 3. «Народно-христианская традиция молвы» настоящей работы.

пересказываемого, цитируемого, но в целом недоступного для читателя документа. Таковы тексты статьи Раскольникова, письма о завещании наследства Мышкину, письма, которое хранит Подросток, статьи Ивана Карамазова и его «поэмки» о великом инквизиторе. С молвой связана у Достоевского фигура хроникёра, своего рода летописца романных событий, собирателя и комментатора молвы.

Развивая своё учение о совести, Ильин говорит: «Совестный акт состаивается в душе и проявляется в ней в виде *могучего позыва к совершенно определённому нравственному поступку* (или образу действия)... Совестный акт есть с чисто психологической точки зрения акт *эмоционально-волевой.* Это есть как бы *глубокий и искренний разряд аффекта в эмоцию* и в то же время *разряд поддонной волевой силы, приемлющей жизненно-нравственное решение...* разряд *воли к нравственному совершенству»*[31]. Сравним весьма точное и в принципе совпадающее с положением Ильина высказывание современного исследователя о природе воображения Достоевского: «Природа воображения Достоевского носит целостный, гармоничный в своей волевой активности характер, направленный на предвосхищение истины»[32]. «Божественная разумность» совестного акта у Ильина далее понимается как «порыв к *действию, достойному Бога и возводящему к Нему через уподобление Ему»*[33]. Поступок, порождаемый совестным актом, по Ильину, является чем-то абсолютно необходимым и единственно возможным. В подобном случае человек не размышляет над ним, не взвешивает, не колеблется. Он словно «потерян в совестном акте». Он действует таким образом, что сам чувствует себя в этом необходимом поступке совершенно свободным, ибо «совесть есть один из вернейших путей к внутренней, духовной свободе»[34]. В состоянии совестного акта человек освобождается от необходимости участия в той массовой полифонии, которая постоянно присутствует в его сознании до наступления совестного акта.

Интересно, что современные психологические словари в своих определениях совести не используют приведенный здесь ценнейший материал философских

---

[31] *Ильин И.А.* Путь духовного обновления. С. 193.
[32] *Акелькина Е.А.* Воображение // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 13.
[33] *Ильин И.А.* Путь духовного обновления. С. 194. Ср.: «Будьте совершенны, как совершен Отец ваш небесный» (Мтф. 5. 48).
[34] Ильин И.А. Путь духовного обновления. С. 194.

интуиций Ильина о совести: «Совесть – способность личности осуществлять нравственный *самоконтроль,* самостоятельно формулировать для себя нравственные обязанности… С. проявляется как в форме рационального осознания нравственного значения совершаемых действий, так и в форме эмоциональных переживаний (например, “угрызений С.”)»[35]. Более новый психологический словарь содержит точное воспроизведение приведенного в предыдущем издании определения совести и далее дополняет его следующим образом: «…Согласно Фрейду, С. Может быть понята как особая психическая инстанция, имеющая назначением обеспечить нарциссическое удовлетворение, исходящее от Сверх-Я, и с целью этого беспрерывно наблюдающая за действительным Я и сравнивающая его с идеалом»[36]. В новейшем педагогическом энциклопедическом словаре находим более полное определение совести: «Совесть, способность человека, критически оценивая свои поступки, мысли, желания, осознавать и переживать своё несоответствие должному как собственное несовершенство. С культурно-исторической точки зрения идея и понятие «С.» складываются в процессе осмысления различных механизмов самоконтроля. В отличие от страха (перед авторитетом, наказанием) и *стыда* (в котором также отражается осознание человеком своего несоответствия некоторым принятым нормам), С. воспринимается автономной. В качестве нравственного регулятива она ориентирует на исполнение *совершенства* и выражает ответственность человека перед самим собой как субъектом высших и общезначимых (а также абсолютных и универсальных) ценностей. В наиболее общем плане в моральной философии С. трактуется как «внутренний голос»; различия касаются понимания источника этого «голоса», который воспринимается как не зависимый от «Я» человека или как голос его сокровенного «Я», или как «другое Я». С этим сопряжены различные теоретические установки относительно природы С. 1) С. – это обобщённый и интериоризированный «голос» значимых других или культуры, и её содержание культурно и исторически изменчиво. 2) С. выражает чувство несогласия человека с самим собой и тем самым представляет собой одно из удостоверений личностности и

---

[35] Психология: Словарь / Сост. Л.А. Карпенко. Под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. 2 изд., испр. и доп. М., 1990. С. 366.

[36] Психологический словарь / Авт.-сост. В.Н. Копорулина, М.Н. Смирнова, Н.О. Гордеева, Л.М. Балабанова; Под общ . ред. Ю.Л. Неймера. Ростов-на-Дону, 2003. С. 443.

самосознательности человека; будучи совестливым, человек независим от внешнего давления. 3) С. не только метафорически, но и по существу трактуется как «голос иного»; устами С. как бы говорит Всеобщий закон, высшая Истина. С различиями этих установок сопряжены расхождения в понимании содержания С. и той роли, которую она играет в нравственной жизни человека. С. может трактоваться негативно и позитивно. Как негативная С. предстаёт предостерегающей, критичной, судящей. Как позитивная С. предстаёт ещё и побуждающей к *заботе и «решимости»* (М. Хайдеггер). Усмотрением же С. в качестве голоса Бога предопределено понимание её как призыва к совершенству; соотвественно, совестность осознаётся человеком как воля к совершенству и является основным проявлением внутреннего освобождения личности»[37].

И в этом словаре не вполне чётко различается нравственное и моральное, поскольку одна из приведенных позиций допускает, что «содержание совести культурно и исторически изменчиво». Очевидно, что исторически и культурно изменчива мораль – те правила и запреты, которые хотя и выстраиваются изначально в соответствии с нравственностью, впоследствии подвергаются редуцированию в соприкосновении с историей и той или иной культурной традицией. Но область действия совести явно не исчерпывается сферой морали. Кроме того, в Педагогическом словаре стыд предстаёт как нечто отличное от совести, некий самостоятельный психический процесс или механизм контроля. Однако народное понимание стыда всегда связывало его именно с совестью: «Студ, стыд… раскаянье и смиренье, нутреная исповедь перед совестью… Стыд истинный, стыд совести, укорь, угрызение совести… Прямой стыд есть признак, наружное проявленье совести»[38]. Таким образом, современеная психология в целом представляет себе совесть в качестве психического механизма запретов в соответствии с моралью того или другого общества, или эпохи. А в учении Ильина совесть описывается как абсолютно уверенное нравственное знание, которое возникает в момент ярчайшего переживания, называемого «совестным актом» и побуждающее к нравственному действию или нравственному бездействию. Тем самым волевая сфера человеческого «я»

---

[37] Педагогический энциклопедический словарь / Гл. ред. Б.М. Бим-Бад; Редкол.: М.М. Безруких, В.А. Болотов, Л.С. Глебова и др. М., 2003. С. 265.

развивается под воздействием совести в ходе нравственных поступков («решимость», по Хайдеггеру). Воля является опорой совести, но прежде совесть пробуждает и укрепляет волю. Вместе с тем Педагогическая энциклопедия более подробно и верно подходит к рассмотрению этого вопроса, она упоминает Бога и пытается, хотя и несколько расплывчато по сравнению с определением Ильина, дать формулу совести в качестве «голоса Бога».

Если мы обратимся к народному пониманию совести, то увидим, что учение Ильина не расходится с ним. Владимир Даль описывает совесть как «нравственное сознание, нравственное чутьё или чувство в человеке; внутреннее сознание добра и зла; тайник души, в котором отзывается одобрение или осуждение каждого поступка; способность распознавать качество поступка; чувство, побуждающее к истине и добру, отвращающее ото лжи и зла; невольная любовь к добру и к истине; прирождённая правда, в различной степени развития» [39]. Народное понимание совести не расходилось с религиозным, что отражено в поговорках и пословицах, например: «Добрая совесть – глаз Божий (глас Божий)», – записывает Даль и уточняет понятие совести следующим образом: «**Совестность, совестливость,** качество, свойство и состоянье»[40]. Богословское понимание совести связывает её проявление с переживанием именно сердечной эмоции: «И по словам премудрого Сираха, Бог положил око своё на сердцах людей. Отсюда объясняется несокрушимая сила и величие совести по отношению к человеческим намерениям и действиям»[41].

В религиозных терминах совесть не что иное, как звучащий в душе человека голос Бога, апеллирующий к нравственно окрашенной действующей воле: «Совесть. Воля Божия становится известною человеку двояким способом: во-первых, посредством его собственного внутреннего существа и, во-вторых, посредством откровений или положительных заповедей, сообщенных Богом и записанных пророками и апостолами <…> О существовании внутреннего или естественного нравственного закона ясно свидетельствует ап. Павел, когда говорит: язицы, не имущие закона, естеством законная творят. Сии, закона не имуще, сами себе суть

---

[38] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 4. С. 347.
[39] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. С. 256 – 257.
[40] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. С. 257.

закон: иже являют дело законное написано в сердцах своих <...> О существовании в человеке естественного нравственного закона непосредственно говорит каждому совесть <...> Совесть имеет седалище во всех трёх общеизвестных психических силах: в познании, чувствовании и воле <...> Таким образом, совесть есть "голос", возникающий из своеобразного сочетания всех трёх психических способностей <...> Она всегда свидетельствует о богоподобии человека»[42].

В православном богословском словаре мы находим наиболее полное определение совести, которая обретает своё местопребывание и действует во всех трёх сферах личности: эмоциональной, интеллектуальной и волевой. Совесть, согласно описанию в этом словаре, есть проявление естественного нравственного закона и свидетельствует о богоподобии человека. Тем самым, Достоевский во время переживания своего «совестного акта», описанного в статье «Петербургские сновидения в стихах и прозе», не поддался обаянию хохочущего «кукловода». Проявив своё богоподобие, он обратился к «голосу» Бога, прозвучавшему в его сердце.

Сравним, насколько точно подходят следующие слова Ильина, сказанные о человеке, который пережил «совестный акт», к самому Достоевскому в его описанной здесь ситуации: «И если он доселе, как «просвещенный» или «секуляризованный» человек, не мог найти подхода к Евангелию и христианству, то теперь он нашёл этот подход, притом на всю свою жизнь; и ему остаётся только позаботиться о том, чтобы не потерять этот подход и чтобы сделать его всегда доступным для себя и для других»[43]. Трудно поверить, что это сказано «вообще», а не конкретно о Достоевском, настолько точно соответствуют эти слова жизненной ситуации писателя. Ведь подходом к Евангелию и христианству, которые Достоевский открывал для себя и для других, и стало всё его творчество. Разумеется, мы далеки от мысли о том, что единственное переживание, описанное Достоевским, стало основой всего его творчества. В науке о творчестве Достоевского достаточно хорошо известно значение, например, каторжного периода его жизни, в течение которого ему

---

[41] Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. 2. М., 1992. Стлб. 2086.
[42] Там же. Стлб. 2086.
[43] *Ильин И.А.* Путь духовного обновления. С. 198.

неоднократно приходилось переживать совестные акты. Например, к «совестным актам», несомненно, можно отнести глубокое сострадание, которое Достоевский испытывал, вынужденный присутствовать при телесных наказаниях каторжных. В рассказе «Мужик Марей» он описал «совестный акт», связанный с его переживаниями в остроге в прадничные дни Пасхи: «Другой уже день по острогу "шёл праздник"; каторжных на работу не выводили, пьяных было множество, ругательства, ссоры начинались поминутно во всех углах... всё это, в два дня праздника, до болезни истерзало меня <...> Наконец в сердце моём загорелась злоба»[44]. Далее автор передаёт свои новые ощущения по отношению к озлобившим его каторжным, которые возникают под воздействием светлого детского воспоминания: «И ничего в жизни я так не любил, как лес с его грибами и дикими ягодами, с его букашками и птичками, ёжиками и белками... впечатления эти остаются на всю жизнь. Вдруг, среди глубокой тишины, я ясно и отчётливо услышал крик: "Волк бежит!" Я вскрикнул и вне себя от испуга, крича в голос, выбежал на поляну, прямо на пашущего мужика... – Волк бежит! – прокричал я, задыхаясь. Он вскинул голову и невольно огляделся кругом, на мгновенье почти мне поверив. – Что ты, что ты, какой волк, померещилось; вишь!... Ишь ведь испужался, ай-ай! – качал он головой. – Полно, родный. Ишь, малец, ай! Он протянул руку и вдруг погладил меня по щеке. – Ну полно же, ну, Христос с тобой, окстись <...> Всё это мне разом припомнилось, не знаю почему, но с удивительною точностью в подробностях. Я вдруг очнулся и присел на нарах и, помню, ещё застал на лице моём тихую улыбку воспоминания <...> И вот, когда я сошёл с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моём» (22. 47 – 49). Воспоминание о доброй «материнской» улыбке крепостного мужика, успокоившего девятилетнего ребёнка, помогает состояться «совестному акту» в озлобленном сердце взрослого каторжного, очистив его от злобы и дав место состраданию. Из детства эта улыбка и добрый жест сохранились и возникли в памяти взрослого вместе со словами «Христос с тобой... окстись (перекрестись – В.И.)». А в

---

[44] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. / Под ред. Г.М. Фридлендера: В 30 т. Л., 1972 – 1988. Т. 22. С. 46. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках после цитаты. Первая цифра – том, вторая

самом начале каторжного периода Достоевского заковали в кандалы в день Рождества Христова, и он считал это неким символическим указанием свыше на начало новой жизни[45].

В романе «Преступление и наказание» Достоевский описывает «совестный акт», который наступает у Раскольникова после срашного сновидения об убиении лошади. Это тоже детское воспоминание, пришедшее через сонное видение. Под этим впечатлением герой, было, с радостью отказывается от задуманного убийства, но другие впечатления и другие обстоятельства пересиливают воздействие светлого «ощущения» невозможности убийства «по совести». Слишком ещё сильна власть над душой Раскольникова умозрительных представлений и логических выводов. Его окончательный «совестный акт» состоится лишь в эпилоге романа, когда он бросится к ногам своей невесты Сони. Однако рассматриваемое здесь переживание («видение», «ощущение» «Петербургских сновидений») стоит впереди, в самом начале целого ряда таких духовных ступеней-переживаний писателя и его героев.

Достоевский разрабатывал в русской литературе тему христианского милосердия и сострадания вослед за А.С. Пушкиным: «В русском самосознании поставленный Пушкиным вопрос о гении и злодействе занимает место, сходное по своей актуальности с тем, которое занимает в западном сознании вопрос, поставленный Шекспиром: “To be or not to be”»[46]. Для героя Достоевского «Быть или не быть» означает – сострадать или не сострадать. В своём первом романе «Бедные люди», «поэма» которого явилась его автору в «совестном акте», столь точно и психологически достоверно описанном в «Петербургских сновидениях», Достоевский связывает милосердие с другим необходимым качеством христианской души – со смирением. Между тем нет ничего более далёкого от духа и идеи смирения, чем атмосфера западноевропейского средневекового карнавала.

– страница.

[45] См.: *Украинский Геннадий,* свящ. Достоевский и Евангелие: Три лекции о Достоевском // Gennadi Ukrainski. Feodor Mihailovits Dostoevski pääsiäisen rirjailsa. Kolme esitelmää F.M. Dostojevskista. Valamon kansanopisto. 1991. S. 1.

[46] *Косталевская М.* Дуэт, диада, дуэль («Моцарт и Сальери») // Московский пушкинист. Вып. 2. М., 1996. С. 55.

И хотя Ю.М. Лотман отмечал противоречие пушкинской идеи милосердия и «народной мысли о возмездии»[47], мы не усматриваем здесь противоречия принципиального характера. «Народная мысль о возмездии», на наш взгляд, должна пониматься в качестве идеи достаточной самозащиты, представляемой в национальном масштабе. Смирение не означает равнодушное отношение к жизни и смерти близких тебе людей, к судьбе твоего народа и твоей родины. И если Наполеон привёл французскую армию в Москву, то русская армия «посетила» с «ответным визитом» Париж, пробыв там лишь столько, сколько это требовалось в силу условий достаточности самообороны. Что касается милосердия русских на поле брани и в отношениях с пленными французскими солдатами и офицерами, то на это отношение сами французы, сколько известно, никогда не сетовали. Что касается народных волнений и движений низов против правящих классов, то здесь нужно учитывать время публикации того или иного источника, поскольку ясно, что всякая новая власть вряд ли будет слишком расхваливать порядки, бывшие при свергнутом ею режиме. Разумеется, русский бунт, жестокий и беспощадный, по словам Пушкина, и в самом деле был тем, чем бывает всякое вооружённое восстание в любой стране. Одновременно стоит помнить, что государь Николай Первый утверждал ссуду на работу Пушкина над Историей пугачёвского бунта, а саму публикацию этой работы распорядился отпечатать бесплатно в государственной типографии[48].

Бахтин источники полифонии искал в народных празднествах средневековья и Ренессанса, возводил её к античным жанрам Менипповой сатиры и диатрибы, что имело под собой определённые основания. Но у Достоевского представлены разные типы полифонии, и современная наука о Достоевском имеет достаточно убедительные, как выше сказано, основания полагать, что его поэтика в значительной мере формировалась под воздействием поэтики Благой Вести. Священник Геннадий Украинский в своих лекциях «Достоевский и Евангелие» говорит о том, что писатель «выводил полифонию именно из Евангелия»[49]. Он имел в виду одновременное

---

[47] *Лотман Ю.М.* Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960 – 1990 . СПб., 1995. С. 251.
[48] См.: Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. 1799 – 1826. / Сост. М.А. Цявловский. 2-е изд., испр., доп. Л., 1981.
[49] *Украинский Геннадий,* свящ. Три лекции о Достоевском: Лекция 2-я // Gennadi Ukrainski. Feodor Mihailovits Dostoevski pääsiäisen rirjailsa. Kolme esitelmää F.M. Dostojevskista. Valamon kansanopisto. 1991. S. 3.

звучание нескольких свидетельствующих голосов евангелистов. Но евангельская полифония имеет и другой уровень осмысления, поскольку изначально обладает тройственной природой и восходит к идее догмата о Святой Троице, а в структуре текста Благой Вести, как мы полагаем – к Богоявлению или крещенской теофании Христа. Бог явился человеку зримо в этом великом событии в своём триипостасном виде.

Три «голоса» Богоявления, сведённые вместе, становятся тем сакральным событием, в результате которого Сын Божий вступает в своё земное служение зримым для окружающих людей образом. В то же время обряд, который проводит сын человеческий над Сыном Божиим, означает «допущение» в триаду божественного голоса земной «полифонии» человеческих множеств. Во всех казуальных случаях Христос становится третьим «голосом» диалога, снимающим противоречие двух предыдущих голосов. Например, между фарисеями, книжниками и Марией Магдалиной возникает диалог по поводу нарушения ею морали общества. «Третий голос» выводит обсуждение проблемы из области морали в область нравственности. Те, кто привели к Учителю блудницу, рассчитывали на лёгкую победу в затеянном споре. Они видели только «да» и «нет». И сами были на стороне ответа «да, виновна». Но в области нравственного оказывается, что судьёй самому себе может быть только сам человек, способный услышать «голос» совести, «голос» Бога внутри себя. Христос своим ответом разворачивает тяжёлую машину уничтожения против самих судей. Их совесть пробуждается, правда, не сама собой, а по народному слову: «Напала совесть и на свинью, как отведала полена!»[50].

Христос вводит в соприкосновение две моральных заповеди из известных иудеям – о прелюбодеянии и о изначальной греховности каждого человека: «Когда же продолжали спрашивать Его, Он восклонившись сказал им: кто из вас без греха, первый брось на неё камень… Они же, услышавши *то* и будучи обличаемы совестью, стали уходить один за другим, начиная от старших до последних; и остался один Иисус и женщина, стоящая посреди. Иисус, восклонившись и не видя никого кроме женщины, сказал ей: женщина! где твои обвинители? никто не осудил тебя? Она отвечала: никто, Господи! Иисус сказал ей: и Я не осуждаю тебя; иди и впредь не греши» (Ин. 8. 7 – 11).

Благочестивые убийцы предпочитают оставить в живых блудницу, нежели навлечь на себя гнев Бога и собственной Церкви публичным признанием себя безгрешными. Три «голоса» Троицы в лице Христа сводятся в один голос Сына Божия в его общении с людьми. В этом случае образуется новая триада. Христос в Евангелии прямо указывает на возможность присутствия «третьего голоса» в диалоге людей как голоса Бога: «Истинно также говорю вам, что если двое или трое из вас согласятся на земле просить о всяком деле, то, чего бы ни попросили, будет им от Отца Моего Небесного. Ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мтф. 18. 19 – 20). И в этих случаях возможно также возникновение «триалога» сниженного плана, когда в него допускается «голос оппонирующего посредника».

В Евангелии мы постоянно находим эту «сниженную» троицу «голосов», когда допускается голос сомнения и искушения не только в соприкосновении Учителя с фарисеями и книжниками, но иногда и в разговорах Его с учениками: «С того времени Иисус начал открывать ученикам Своим, что Ему должно идти в Иерусалим и много пострадать... И отозвав Его, Пётр начал прекословить Ему: будь милостив к Себе, Господи! да не будет этого с Тобою! Он же обратившись сказал Петру: отойди от меня сатана! ты Мне соблазн, потому что думаешь не о том, что Божие, но что человеческое» (Мтф. 16. 21 – 23). В данном случае человеческий голос и голос соблазна совпадают: нет триалога, нет диалога – Христос в этой ситуации немедленно пресекает общение, клонящееся к спору, ибо «посрамляет воля Божья споры человеческие»[51].

Прекрасной иллюстрацией всего сказанного здесь о троичной природе полифонизма художественного творчества Достоевского служит уже первое произведение писателя. Внимательно прочитывая тексты последних писем героев романа «Бедные люди», мы обнаруживаем в них ключевые фразы всего романа, которые окончательно сводят диалог Девушкина и Вариньки в триалог, мы видим совершенно точно заявленную позицию автора, которая совпадает с «позицией» Христа. Вот финальное звучание «голосов» героев, в котором мы выделяем курсивом ключевые слова: «Всё совершилось! Выпал мой *жребий*; не знаю какой, но я воле

---

[50] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. С. 257.
[51] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. С. 296.

Господа покорна. Завтра мы едемъ. Прощаюсь с вами въ последний разъ, безценный мой, другъ мой, благодетель мой, родной мой! Не горюйте обо мне, живите счастливо, помните обо мне и да снизойдёт на васъ *благословенiе Божiе*»[52]. Ответ Девушкина: «Кого же я *маточкой называть буду*; именем-то, любезным таким кого называть буду?... Я васъ какъ *светъ Господень* любилъ, как дочку родную любилъ, я все въ васъ любилъ, маточка, родная моя!»[53]. Сведём ключевые слова финального диалога героев вместе и получим ключевые фразы, проясняющие главные нравственные смыслы, художественную и одновременно этическую идею романа.

Варвара Алексеевна: **Жребий Господа – благословение Божие.**

Макар Алексеевич: **Маточкой называть буду светъ Господень!**

Эти ключевые фразы сводит вместе именно третий «голос», который заключён в них прикровенно. Мы видим, что в заключительной части романа героиня выражает идею смиренного принятия «жребия Господа», уготованной свыше судьбе. В двух проанализированных предложениях трижды упоминается имя Бога, как полагаем, в Его трёх ипостасных формах. Это «жребий Господа» – Бог Отец, «благословение Божие» – Бог Сын, «светъ Господень» – Бог Дух Святой[54]. Тем самым отчётливо диалогический (эпистолярный) жанр романа «Бедные люди» на самом деле оказывается романом полифоническим, но не в том смысле, как понимал и излагал свою идею полифонизма Достоевского Бахтин. Мы находим здесь полифонизм триалога. Третий голос, поначалу звучавший прикровенно в основном тексте в таких эпизодах, как облагодетельствование Девушкина «его превосходительством», а до того – помощь Девушкина пострадавшему отставному чиновнику Горшкову, помощь Девушкина Вареньке Добросёловой и других сценах романа, в заключительном эпизоде выявляется вполне, и всё восприятие произведения молодого писателя становится существенно более глубоким. Уже в это время Достоевский предстаёт вполне христианским писателем, а его художественный метод с самого начала оказывается возможным называть, по определению В.Н. Захарова, «христианским реализмом», или, как сам автор говорил – «реализмом в высшем смыле слова».

---

[52] *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. Канонические тексты / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск, 1995. Т. 1. С. 135.
[53] Там же. Т. 1. С. 137.

Мы не останавливаемся здесь специально для анализа романа «Преступление и наказание», поскольку этому произведению в настоящей работе посвящена отдельный раздел 4.1. главы 4. Отметим лишь, что в монографии профессора Симонетты Сальвестрони анализируется именно троекратное «ощущение богоприсутствия» в тексте названного романа. Это эпизоды исповедального монолога Мармеладова в распивочной, чтение Соней евангельской главы о воскрешении Лазаря и духовный опыт Раскольникова, обретённый им в Сибири[55]. Соглашаясь с прочтением романа Сальвестрони, мы развиваем её описание «ощущений богоприсутсвия» в тексте романа. По нашему представлению, каждое «ощущение богоприсутсвия» соответствует определённому Лицу Святой Троицы, а следование этих Лиц соответствует православному канону.

В первом «ощущении богоприсутствия» герой (Мармеладов) выражает надежду на спасение своей грешной души по великой милости Божией во время Последнего суда, что является апелляцией к милосердию Бога Отца: «И возглаголят премудрые, возглаголят разумные: “Господи! почто сих приемлеши?” И скажет: “Потому их приемлю, премудрые, потому приемлю, разумные, что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего…” И прострёт к нам руце свои, и мы припадём… и заплачем… и всё поймём! <…> Господи, да приидет царствие Твоё!» (6, 21). Второе «ощущение богоприсутствия» знаменуется обращением героя (Сони Мармеладовой) к Богу Сыну: «Она приближалась к слову о величайшем и неслыханном чуде, и чувство великого торжества охватило её. Голос её стал звонок, как металл; торжество и радость звучали в нём и крепили его. Строчки мешались перед ней, потому что в глазах темнело, но она знала наизусть, что читала» (6, 251). «Христос не приходит сразу на помощь ни к Лазарю (имя которого значит “Бог придёт в помощь”), ни к двум героям “Преступления и наказания”, потому что Божественный промысл шире того, что представляется “слепым иудеям”»[56]. Третье «ощущение богоприсутствия» являет картину незримого Бога Духа Святого. Во-первых, это третье по счёту

---

[54] Подробнее о ключевых фразах девяти романов, из которых складывается корпус «Сокровенного благовестия Достоевского» см. в главе 7 «Диалог иерархий», раздел 7.3.

[55] *Сальвестрони С.* Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. СПб., 2001. С. 27 – 50.

[56] *Сальвестрони С.* Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. С. 43.

«богоприсутствие» в романе, что соответствует положению ипостаси в ряду Святой Троицы по православному канону. Во-вторых, незримое присутствие Духа Святого в заключительной сцене романа передаётся описанием залитой сверкающим солнцем весенней природы, а в Евангелии Бог Дух изображается либо как свет поразительной яркости и силы, либо как языки пламени, сходящие с неба на апостолов в эпизоде Пятидесятницы. Раскольников, по нашему разумению, принимает в заключительном эпизоде романа душевный мир в результате смирения как дар Духа Святого: «Господь любит людей, но посылает скорби, чтобы люди познали немощь свою и смирились, и за смирение своё приняли Святого Духа <...> Гордая душа, хотя бы все книги изучила, никогда не познает Господа, ибо она гордостью своею не даёт в себе место благодати»[57].

Все три эпизода «ощущения богоприсутствия» связаны с участием в них главного героя, все обращены к его душе. Они завершаются «совестным актом» принятия даров Духа Святого не формально, а всем естеством раскаявшегося грешника. Таким образом, «звучание» третьего «голоса» в каждом случае подвигает героя к окончательному принятию добра при временном нахождении в идее зла. «Третий голос» в триалоге означает возможное на данный момент развития действия и души героя «снятие» имеющихся противоречий, своего рода предварительное примирение героя, находящегося в ситуации противоречия «голосов» массовой и собственной личной полифонии.

Имеется ли иное истолкование «ощущений богоприсутствия» в романе «Преступление и наказание» или других романах Достоевского? Оно существует. Правда, в этом случае последование Лиц Святой Троицы оказывается не соответственным православному канону, поскольку на место Святого Духа будет поставлен Сын Божий. А другие ипостаси Троицы остаются незамеченными. Примерно в то же время, когда подготавливалась к печати монография Сальвестрони, исследовательница Т.А. Касаткина написала книгу, в которой независимо от итальянской коллеги описала сходное наблюдение. В финале каждого романа «Великого пятикнижия» она усматривает нечто подобное «богоприсутствию». Однако она не называет это «ощущением богоприсутствия». Касаткина пользуется своей

---

[57] *Афонский Силуан.* Жизнь и писание. М., 1996. С. 272.

терминологией: «словесная икона», «романная икона». На наш взгляд, термин Сальвестрони «ощущение богоприсутствия» гораздо ближе к традиции православной христианской философии, и уже поэтому, точнее, чем термин «словесная икона» Касаткиной. Что же касается романа «Преступление и наказание», то в его финальной сцене в отличие от нас Касаткина рассматривает эпилог в отрыве от основного текста и предыдущих «ощущений богоприсутствий», в результате она находит не сокровенное присутствие Бога Духа Святого, а вторую ипостась Троицы, Сына Божия. Это усмотрение связывается с главным героем романа Раскольниковым. А образ Сони Мармеладовой, невесты Раскольникова, ассоциируется у исследовательницы с образом Божьей Матери: «Нужно отметить одно обстоятельство, странное с любой другой точки зрения, но необходимое для появления видимой иконы на страницах романа – Соня подходит неслышно и садится рядом с Раскольниковым, после чего уже протягивает ему руку для привета, – не окликнув, не поздоровавшись, как можно было бы ожидать, стоя, сразу по появлении. Но именно такая поза и необходима, чтобы появилась Богоматерь рядом с «младенцем» – а младенца Христа здесь может явить сам Раскольников»[58].

Поскольку Раскольников грешник, а Соня спасает его, то исследовательница и приходит к уточняющему выводу, что имеется в виду не вообще икона Богородицы, а конкретная икона «Споручница грешных». Мы не сомневаемся, что Родион Романович грешник, но каким же образом он «может явить Христа» да ещё младенца? Ужели Касаткина считает Сына Божия грешником, которому нужна мать для спасения от греха? Неожиданное сближение. В романе «Идиот» Христа у неё уже «являет» Настасья Филипповна (поскольку фамилия значущая – Барашкова, а её женский пол – ничто для божественной природы Христа). Соответственно «словесной иконой» в этом романе станет икона «Положение во гроб», а «гробом» станет смертная брачная постель Настасьи Филипповны. В романе «Бесы» Христа «явит» Степан Трофимович Верховенский. Правда, он «явит» собой и образ Георгия Победоносца, поскольку его зонтик весьма напоминает исследовательнице копье и щит этого воина-святого, а также он «явит» и «образ ангела, возвещающего Жизнь Вечную». Кому Степан

---

[58] Цит. по электронному варианту в Интернет: *Касаткина Т.* Образы и образа // Касаткина Т. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Достоевского как основа «реализма в

Трофимович возвещает Жизнь Вечную – самому себе, Георгию Победоносцу или Христу – не уточняется. Касаткина говорит о двухфигурных и трёхфигурных композициях иконы «Положение во гроб». Соответственно возле отходящего в мир иной Степана Трофимовича в одном эпизоде находятся две женщины, в другом – три. Но, спросим, у постели какого умирающего не сойдутся две или три женщины, родственницы или соседки?

И почему, например, в романе «Идиот» Касаткина придаёт определяющее для своей концепции значение картине Гольбейна «Положение во гроб», и не придаёт существенного значения видению евангельского Христа Настасьей Филипповной? Разве Сам Христос меньше подходит для сюжета иконы Христа, чем Настасья Филипповна?

В финале романа «Братья Карамазовы» Касаткина усматривает икону «Причащение апостолов», поскольку Алёша Карамазов говорит свое слово детям у «жертвенного камня – алтаря – Илюшечкиного камня, где он хотел быть похоронен». Да, хотел, и отец его пытался настоять на выполнении пожелания сына, но по «гласу народному», по совету квартирной хозяйки был похоронен не у камня (вне церковной ограды), а внутри церковной ограды. И это имеет решающее значение, поскольку довод за второй, традиционно православный вариант места последнего упокоения мальчика обосновывается уверенностью, что он молитву и церковное пение «кажный раз» услышит так, как бы над его могилкой читали. А в первом случае такой уверенности нет. Кроме того, сама природа художественного слова и иконной живописи имеет ряд принципиальных различий. Строго говоря, нельзя называть словесной иконой даже подробное и правильное словесное описание иконического лика. Описание остаётся описанием, а икона иконой. Волевые сближения «далековатых» вещей Касаткиной обладают свойством некоторого поверхностного реестра внешне сходных композиционных деталей той или другой иконы и того или иного романного эпизода. Иногда это сходство несёт отпечаток натуральности, правдоподобия. Но как сказал знаток иконического богословия Л.А. Успенский: «В аскетическом символизме строгого иконного письма ведь заключается, прежде всего, сознательное отвержение и

высшем смысле» С. 191.

преодоление этого натурализма, как негодного и неуместного, и просвечивает ведение сверхприродного, благодатного состояния мира»[59].

Что касается романа «Подросток», то здесь исследовательница выявляет «романную икону», восходящую к иконе «Иоанн, диктующий ученику Евангелие». Иоанна Касаткина усматривает в школьном учителе Подростка, поскольку того звали Николай Семёнович. Ни имя, ни отчество учителя не похожи на имя Иоанна, зато жену его звали Марья Ивановна, что означает «превознесённая Божьей благодатью». Стало быть, – размышляет исследовательница, – её муж и есть «муж, превознесённый Божьей благодатью», то есть евангелист Иоанн. Подросток в этом случае (при его вполне подходящем для расшифровки имени Аркадий, происходящий из Аркадии) легко становится записывающим учеником Иоанна Прохором. А поскольку Аркадий собирается записать и записывает события своей жизни, то почему бы ему и не быть Прохором. На наш взгляд, все эти сближения не имеют под собой достаточных оснований. Кроме того, возникает существенная неясность: если евангелист повествовал о земной жизни Христа, то Аркадий описал свою собственную жизнь и жизнь своих близких, а это принципиально другой подход по сравнению с евангельским подходом – Иоанн не ставил задачи описания собственной жизни.

Подводя первоначальный итог нашего диалога с М.М. Бахтиным, отметим, что «полифонизм» художественного творчества Ф.М. Достоевского имеет более глубокую и сложную природу, чем та, которую открыл и описал Бахтин в своих известных работах. В пользу идеи названия художественного метода Достоевского «христианским реализмом», говорит то, что даже при первоначальном расмотрении выявляются такие принципиальные особенности, как тройственность «полифонии» «голосов» и «позиций» его героев, и эта тройственность восходит к евангельской поэтике образа Христа и Святой Троицы. Полагаем также, что «христианский реализм» Достоевского в значительной мере объясняется таким психологическим явлением, как «совестный акт», который становится главным первоначальным импульсом к творчеству. И в таком творчестве человек обретает свое богоподобие. Не «карнавальное мироощущение», по Бахтину, а глубокое сострадание становится

---

[59] *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной церкви. М., 1989. С.465.

творящей силой в жизни и в художественном мире писателя. Христианская традиция совестливости становится основой его философии и художественного творчества.

Возвращаясь к принимаемому нами термину Сальвестрони «ощущение богоприсутствия», уточним, что наше развитие этого понятия в связи с собственным пониманием полифонии как триалога добавляет существенный элемент новизны в термин коллеги. Мы имеем в виду полное, хотя и сокровенное «присутсвие» Святой Троицы в романе «Преступление и наказание». Тем самым поэтика этого романа связана с принципом троичности. Три смерти, виновником которых стал главный герой романа, преодолеваются тремя сценами «ощущения богоприсутствия». «Теофанический принцип поэтики» Достоевского проявлен здесь в трёх предтеофанических сценах, подводящих чиателя к христианской идее смирения, милосердия через незримо присутствующий образ Христа и Его «голос». Мы выявляем сокровенное присутсвие образа Христа и в ряде других произведений, что подтверждается открытием текста «Сокровенного благовестия Достоевского» (глава 7 «Диалог иерархий», раздел 7.3). Это незримое присутствие мы называем предтеофаническими ситуациями, которые связываются нами с развитием романного действия и воплощением романной идеи по принципу, сформулированному как «теофанический принцип поэтики Достоевского». Согласно этому поэтическому принципу, все приёмы художественной изобразительности у Достоевского связаны с христианской идеей и устремлением к зримому образу Христа, красота которого становится спасением для души героя и дарует надежду спасения мира. «Теофанический принцип» не исчерпывается названными признаками. Его функции и связи с другими категориями поэтики специально рассматриваются в последующих главах.

ГЛАВА 2. ТРАДИЦИЯ ДУХОВНОГО НАСТАВНИЧЕСТВА

2.1. Образ ребёнка и тема детства в христологическом аспекте

Одним из самых ранних воспоминаний Ф. М. Достоевского было глубокое впечатление от посещения церкви: «Мать причащала его в деревенской церкви, и [в это время] голубок пролетел через церковь из одного окна в другое»[60].

В 1873 году в журнале «Гражданин» (№ 50) Достоевский пишет: «Я происходил из семейства русского и благочестивого. С тех пор, как я себя помню, я помню любовь ко мне родителей. Мы в семействе нашем знали Евангелие чуть не с первого детства. Мне было всего лишь десять лет, когда я уже знал почти все главные эпизоды русской истории из Карамзина, которого вслух по вечерам нам читал отец. Каждый раз посещение Кремля и соборов московских было для меня чем-то торжественным»[61]. Другое посещение храма в возрасте примерно восьми лет запомнилось Достоевскому чтением Священного Писания, повествующего о страданиях и терпении мученика Иова. Взрослый писатель и мыслитель Ф. М. Достоевский сформулирует глубоко христианскую мысль, что только страдание развивает сознание, но росток этой формулы находится именно там, в счастливом детстве, в лоне «благочестивого русского семейства». Евангелия стали духовной опорой для писателя в годы его каторжных страданий, но любовь к Евангелию у Достоевского была заложена именно в семье.

Многократно воспроизводимый образ страдающего ребёнка в творчестве Достоевского становится аллюзией на образ Богомладенца Христа. И хотя только в новейшем словаре-справочнике «Достоевский: поэтика и эстетика» о значении образа Христа для эстетики Ф. М. Достоевского говорится в тринадцати статьях[62], но образ ребёнка и в целом тема детства в творчестве Достоевского до настоящего времени недостаточно исследованы. Остановимся на этой теме подробнее[63].

---

[60] Цит. По: *Гроссман Л. П.* Семинарий по Достоевскому. М.; Пг., 1922. С. 66.

[61] Цит. по: *Шульц О. ф.* Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999. С. 126.

[62] Библиографию на эту тему см. в статье «Иисус Христос»: *Ермилова Г. Г.* Иисус Христос // Достоевский: Эстетика и поэтика. Челябинск, 1997. С. 88 (Список лит; Прим. ред.).

[63] Библиографию и проблематику темы детства см. в книге: *Иванов В. В.* Школа князя Мышкина. Тема детства в творчестве Достоевского. Петрозаводск, 2002.

В романе «Идиот» князь Мышкин сравнивает радость Бога, увидевшего кающегося грешника, с материнской радостью: « ...шатался по деревянному тротуару пьяный солдат, в совершенно растерзанном виде. Подходит ко мне: "Купи, барин, крест серебряный... Я вынул двугривенный и отдал ему, а крест тут же на себя надел <...> А вот, говорит, точно так, как бывает материна радость, когда она первую от своего младенца улыбку заприметит, такая же точно бывает и у Бога радость всякий раз, когда он с неба завидит, что грешник пред ним от всего своего сердца на молитву становится". Это мне баба сказала <...> и такую глубокую, такую тонкую и истинно религиозную мысль, такую мысль, в которой вся сущность христианства разом выразилась, так как всё понятие о Боге как о нашем родном отце и о радости Бога на человека, как отца на своё родное дитя, – главнейшая мысль Христова! Простая баба! Правда, мать... и, кто знает, может, эта баба женой тому же солдату была» (8, 183 – 184).

Символичность жеста мены нательными крестами очевидна. Мышкин уравнивает себя в некотором смысле с пьяным солдатом. Рассказывая Рогожину этот эпизод, он уточняет: «Вот иду я, да и думаю: нет, этого христопродавца подожду еще осуждать. Бог ведь знает, что в этих пьяных и слабых сердцах заключается» (8, 184). Ведь советовал же новомученик архиепископ Феодор Поздеевский пастырю понять, «что имеют право на существование и низшие типы духовного состояния и задача высших – служить низшим и возводить их»[64]. По этому поводу в другом источнике утверждается: «Недаром уже со второго века Церковь молилась de mora finis: об отдалении конца. В этом сказалось не падение веры, а возрастание любви... Церковь уже не только отбор мучеников и девственников, но в потенции всё божие человечество»[65].

Согласимся, что в приведенном здесь отрывке из романа «Идиот» совершенно ясно звучит идея слияния Бога и человечества как Его детей в одну Семью, которую мы условно называем «Церковь-Семья», поскольку основанием её становится не только кровное, но прежде того – духовное, религиозное начало,

---

[64] *Феодор (Поздеевский), архиеп.* Смысл христианского подвига. Троице-Сергиева Лавра. 1911. С. 163.

[65] *Федотов Георгий.* Эсхатология и культура // Горизонты культуры: Сб. науч. трудов. Вып.1. СПб.: Институт истории искусств РАН, 1992. С. 221.

которое вовсе не отрицает, но включает в себя кровное родство. Поэтому народное начало и семейное для Достоевского, во всяком случае, в своём идеале, – одно и без Бога (а в целом – Семья) не мыслится. Недаром Шатов восклицает: «А у кого нет народа, у того нет и Бога!» (10, 34). Такая «Семья», в сущности, является той же хорошо знакомой русскому народу общиной, но уже такой духовно сплочённой общиной, что узы духовного родства в ней наполняют светом радости отношения кровной семьи. Именно в этом смысле однажды Христос «отказался» от своих кровных родственников, назвав Своими братьями учеников, всех внимавших в тот момент Ему: «И сказали Ему: вот Матерь Твоя и братья Твои, и сестры Твои, вне дома, спрашивают Тебя. И отвечал им: кто Матерь Моя и братья Мои? И обозрев сидящих вокруг себя говорит: вот Матерь Моя и братья Мои» (Мтф. 47 – 49)». Имея в виду этот эпизод, Г. Г. Ермилова пишет: «Иисус дает суровую отповедь Своим близким, предпочитая духовное братство кровному»[66].

Нельзя согласиться с такой оценкой евангельского эпизода. Ясно из контекста, что Христос этой «отповедью» давал понять человеку, что каждого Он любит так же, как родного брата или Мать. Он называет тех, кто внимал Ему, «Матерью и братьями», а не «братьями и сёстрами» (что было бы логично исходя из реальной), и это очевидно указывает на сакральное содержание текста Учителя, имеющее иное значение помимо логически-человеческого. Это речение перекликается с Его словами о том, что наскормившие голодного человека, насытят Его, напоившие жаждущего, утолят Его жажду, а посетившие заключенного в темницу, посетят Его, Сына Божия. Эти созвучия, связи различных мест евангельского текста определяются особым стилем Благой Вести, в основе которого находится Сила, рождающая соборный отклик во всех, кого Она коснулась: «Стиль есть такое общее, которым частное и личное никогда не бывает умалено… он – лишь внешнее обнаружение внутренней согласованности душ, сверхразумного, духовного их единства; он – воплощенная в искусстве соборность творчества»[67].

Тем самым Христос проявил не избирательность любви, Он показал ученикам принцип, беспредельно расширяющий обычные любовные отношения, проявляемые

---

[66] *Ермилова Г. Г.* «Князь Христос» и русский религиозный мир // Ф. М. Достоевский и национальная культура / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск, 1994. Вып. 1. С. 18.

лишь к нескольким или немногим близким людям. Своих родственников Он любил также беспредельно, как и «чужих» в кровном смысле слова людей. В данном эпизоде Христос дал понять, что кровные родственники для Него не имеют никаких преимуществ перед «родственниками» духовными, но, повторимся, это свидетельство Его любви, а не равнодушия или «меньшей» любви по сравнению с кем бы то ни было.

В «Дневнике писателя» Достоевский рисует поразительную картину присутствия Христа при родах человеческого младенца, как бы подчёркивая причастность Его и кровной человеческой семье: «Я ужасно люблю реализм в искусстве, но у иных современных реалистов наших нет нравственного центра в их картинах… – Далее, предлагая художникам сюжет из современной жизни, он говорит, по сути дела, о картине-иконе, содержанием которой становится тема рождающей женственности, аллюзия на рождество Христово. Главным героем предлагаемого сюжета картины является праведный старик доктор в один из моментов его подвижнической жизни. – Вот усталый старичок, на миг оставив мать, берётся за ребёнка. Принять не во что, пелёнок нет, ни тряпки нет (бывает этакая бедность, господа, клянусь вам, бывает, чистейший реализм – реализм, так сказать, доходящий до фантастического), и вот праведный старичок снял свой старенький вицмундирчик, снял с плеч рубашку и разрывает её на пелёнки. Лицо его строгое и проникнутое. Бедный новорожденный еврейчик копошится перед ним на постели, христианин принимает еврейчика в свои руки и обвивает его рубашкой с плеч своих. Разрешение еврейского вопроса, господа! Восьмидесятилетний обнажённый и дрожащий от утренней сырости торс доктора может занять видное место в картине, не говорю уже про лицо старика и про лицо молодой, измученной родильницы. Всё это видит сверху Христос, и доктор знает это» (25, 91).

«Нравственный центр», по Достоевскому, это точка зрения Христа, воплощённая в земном, человеческом бытии – в конкретном христианском поступке. В картине, нарисованной воображением писателя, использованы основные принципы иконографии: христианский поступок как содержание, «разноцентренность» (П. Флоренский) точек зрения как принцип изображения. Тем самым зритель располагает

---

[67] *Вейдле В. В.* Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX в. М., 1991. С. 269.

одновременно тремя точками зрения. Собственной точкой зрения наблюдателя картины, точкой зрения Христа «сверху», точкой зрения праведного старичка, который знает и учитывает точку зрения Христа. Можно сказать, что принцип поэтического многоголосия переносится Достоевским в идею картины. Это многоголосие имеет здесь соборный характер, а «нравственный центр» (точка зрения Христа) указывает на важнейшую особенность «христианского реализма» – духовный стержень всякого повествования или изображения в этом реализме есть идея и образ Христа. В сущности, Достоевский не только даёт сюжет живописцу, но и описывает «совестный акт» старенького доктора, принимающего роды в бедной семье. Он описывает сцену, которую вполне можно назвать эпизодом «ощущения богоприсутствия», по Сальвестрони, или «предтеофанической ситуацией» в нашей терминологии. Заметим, что в описании события рождения ребёнка обращается особое внимание на лица – «лики» – персонажей, притом, что персонажи могут восприниматься как некое кровное и одновременно мистическое семейное единство. Налицо и иконографический принцип обратной перспективы в подтексте воображаемой картины, поскольку её событие обращено в вечность – ведь её сюжет – очевидная аллюзия на евангельский сюжет Рождества Христова.

«Нравственный центр» совпадает с «точкой зрения» Христа и является центром-основанием семьи кровной, которая воспринимает свет христианской духовнности (заря за окном, предвосхищающая восход солнца). Отметим, что в данном случае перед нами чрезвычайно интересный пример экфрасиса у Достоевского: «Мы исходим из того, что экфрасис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своём иконном сакральном инварианте, что за описанием картины в русской литературе, так или иначе мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения “чужого” небесного “своему” земному»[68].

«Праведный старичок» упоминается Достоевским неоднократно. Речь идёт о докторе Гинденбурге, старшем современнике писателя, который не только бесплатно лечил бедных, но и раздавал неимущим всё своё жалованье. Доктор был воистину

---

[68] *Есаулов И. А.* Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Вып. 3. Петрозаводск, 2001. С. 43. «Экфрасис» в качестве памяти иконического образа в словесном творчестве точно отражает то явление, которое Т.А. Касаткина неудачно определяет как «словесную икону».

свободным человеком, а мы согласны с тем, что «свобода для Достоевского не право, а обязанность, долг; свобода не лёгкость, а тяжесть… не человек требует от Бога свободы, а Бог требует от человека свободы и в этой свободе видит достоинство богоподобия человека. Поэтому Великий инквизитор упрекает Христа в том, что Он поступал, как бы не любя человека, возложив на него бремя свободы»[69].

Добавим, что образ праведного старика доктора в творчестве писателя противостоит мрачному образу другого «почти девяностолетнего старца», воплощающего в себе идею закона, а не благодати – великого инквизитора – и уравновешивает его. Сюжет, предложенной Достоевским картины-иконы становится явной аллюзией на важнейший для Святого семейства эпизод: Рождество Христово, явление в мир Богомладенца. Это явление «предтеофанично», поскольку предшествует Крещенской Теофании, в которой перед человеком Бог предстает всеми Тремя Лицами. Рождество тоже предваряется небесными знаками, явлениями и символами. Это Благовещение архангела Гавриила, радость при встрече с Богомладенцем Иоанна Предтечи, находящегося еще в утробе матери его, звезда в небе, ведущая волхвов к месту Рождества.

В романе «Бесы» Достоевский тоже создаёт образ страдающего ребёнка, изображая смерть едва родившегося младенца Марьи Шатовой, косвенной причиной которой станет убийство Шатова по приговору подпольной «пятёрки». Шатов, увидевший жену в обессиленном и болезненном состоянии, бросился занимать деньги к соседу Кириллову. Богоискатель и богоборец Кириллов, поглощёный идеей самоубийства (по его мысли, лишь в акте самоубийства человек свободен вполне и в результате сам становится богом), сочувственно откликается на озабоченность Шатова: «Ко мне пришла жена… Я… давайте чаю… Надо самовар. – Если жена, то надо Самовар… А теперь берите со стола чайник. Горячий, самый горячий. Берите всё; берите сахар; весь. Хлеб… Хлеба много; весь. Есть телятина. Денег рубль… И то, что вы так вбежали, тоже хорошо. – Кириллов! – вскричал Шатов, захватывая под локоть чайник, а в обе руки сахар и хлеб, – Кириллов! Если б… если б вы могли отказаться от ваших ужасных фантазий и бросить ваш атеистический бред… о, какой бы вы были человек, Кириллов! (11, 297). Образ младенца заставляет богоборца на

---

[69] *Бердяев Н.* Русская идея // Вопросы философии. 1990. №1. С. 101.

какое-то время вновь вернуться к соборному и благодатному общению с людьми. Улица, на которой предстоит младенцу ненадолго явиться на свет, называется Богоявленской. Герои, погибая, получают поддержку предтеофанического света, как это было с Мари в романе «Идиот».

Знаменательна оговорка Кириллова, услышавшего от Шатова, что начинаются роды у жены: «Родить я не умею. То есть не я родить, а заставлять родить...» (11, 298). В художественном мире Достоевского значимость «рождения» идеи настолько велика, что даже идея о смерти-самоубийстве может ассоциироваться с родами, с жизнью. Самоубийца из идеи[70] незадолго до приведения в исполнение своего замысла отвлекается на помощь Шатову и на размышления о рожающей жене своего товарища. Приход в мир младенца как бы санкционирует уход из него взрослого человека. Но самовольный (безбожный) уход из жизни этого взрослого как бы сдвигает с места целую лавину трагических смертей: Шатова, его жены, самого новорожденного младенца.

Диалог Шатова и Кириллова оказывается предсмертным для них обоих. Особенная трогательность его состоит в том, что забота двух мужчин о рождающейся жизни и для того и другого станет последней житейской заботой на этой земле. Сам Шатов пытается даже продать свой револьвер, чтобы достать денег для оплаты родовспоможения. Орудие смерти пытается сделать орудием содействия жизни. Он погибает на самом гребне жизни, освящённой рождением младенца. Гибель Кириллова, который «горняя мудрствует», занимаясь богоисканием на началах разрушительных, становится ещё одним штрихом, оттеняющим идею нравственно созидательной жизни, теснимой и поругаемой в романе «бесами», которые проявляются как в лицах демонических персонажей, так и в виде ложных идей.

Достоевский показывает, что унижение рождающей женственности никогда не проходит даром для её оскорбителей. Насильник Фёдор Павлович Карамазов в лице безгласной юродивой Лизаветы Смердящей обидел саму народную «почву». Смердяков больше всего оскорбляется не тем фактом, что мать его юродивая, а тем,

---

[70] Кириллов самоубийца из идеи подобно тому, как Раскольников – убийца из идеи. Но сложность образа Кириллова заключается в том, что у него, в отличие от Раскольникова, не будет возможности изжить идею страданием. Страшный парадокс – за самоубийство «не полагается» каторга, а рядом нет спасительницы типа Сони Мармеладовой.

что она была очень маленького роста – «два аршина с малыим» (около 143 см.). Между тем это упоминание роста говорит о близости её земле, «почве», о народности образа маленькой юродивой. Фёдор Павлович посеял на этой почве зло, которое взошло его смертью. На судебном разбирательстве по поводу его убийства фигурировал медный пестик, символика которого достаточно прозрачно прочитывается. Пестик является фаллическим символом, одновременно несущим в себе признаки карающего предмета, клинка или дубинки. Предмет, которым на самом деле было совершено убийство (чугунное пресс-папье) также имеет особое значение. Жизнь юродствующего шута прерывается, укладывается в прошлое, словно старая бумажка. Смердяков «превратил» отца в «бумажку», а в мире Достоевского эта «бумажка» соответствует «ветошке».

Лизавета Смердящая рожает своего сына в баньке старика Карамазова, а баня в русской народной культуре отождествляется с мифологическим локусом, который может выступать в роли антицеркви. Баня в художественном мире Достоевского символизует и мир вечности, по слову и представлению Свидригайлова, а стало быть, и угрозу смерти. Тем самым вхождение Смердякова в мир человеческой жизни происходит не по правилам, принятым в христианстве. Смердяков у Достоевского отторгает всё русское, в конечном итоге его самого отвергает жизнь. Сходным мифологическим локусом в народной культуре являлись также болото и пруд. Нужно отметить, что в народной дохристианской традиции, как и в христианских представлениях, чистая проточная вода символизует жизнь в отличие от стоячей воды пруда, болота, символизующих болезнь или смерть. Христос принимает крещение в водах реки, пророк Моисей младенцем взят из вод реки: «Моисей Боговидец, пророк (1500 г. до Р.Х.). По-древнеегипетски: Моисей – взятый из воды»[71].

Сестра капитана Лебядкина (Марья Ставрогина[72]), по её словам, своего «ребёночка в пруд снесла». Было так или нет, но трагическая смерть настигает и её,

---

[71] Моисей Боговидец, пророк // Энциклопедия православной святости: В 2т. / Авторы-составители: *А. И. Рогов, А. Г. Парменов.* М., 1997. Т.1. С. 388.

[72] Исследователи именуют Марью «Лебядкиной», хотя в тексте романа «Бесы» автор нигде не называет её «Лебядкиной», а персонажи романа называют её «сестрой капитана Лебядкина». Но если персонажи очень долго не знают о формальном браке Ставрогина и Лебядкиной, то нам это известно: точнее было бы называть эту героиню Марьей Ставрогиной, что не лишает её кровного родства с капитаном Лебядкиным. Это уточнение вносит некоторую дополнительную ясность в её сложный и

РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА

подобно тому, как это произошло с Фёдором Павловичем Карамазовым. Ясно, что Фёдор Павлович и Марья Ставрогина совершенно различные персонажи, но сходство причин их гибели говорит, скорее всего, о том, что в «Церкви-Семье» благополучие не гарантировано тому, кто, так или иначе, противопоставит себя основе Семьи – рождающей женственности. «Достоевский хотел показать в «Бесах», как Вечная Женственность в аспекте русской Души страдает от засилия и насильничества «бесов»... Он хотел показать, как обижают бесы, в лице Души русской, самоё Богородицу (отсюда символический эпизод поругания иконы), хотя до самых невидимых покровов Её досягнуть не могут (символ нетронутой серебряной ризы на иконе Пречистой в доме убитой Хромоножки)»[73].

Можно выявить определенную закономерность в отношении жертвы к источнику ее страданий и (или) смерти. Младенец, погибший в утробе Лизаветы, поставит на колени убийцу Раскольникова перед народом и Богом. Оскорблённая девочка приведёт к гибели своего оскорбителя, как это случилось со Свидригайловым и Ставрогиным. Смерть оскорбителя ребёнка у Достоевского не обязательно является физической смертью. Например, насмешки Фомы Фомича Опискина над дворовым мальчиком Фалалеем («Село Степанчиково и его обитатели») заканчивается ниспровержением притеснителя, причём детская «оппозиция» Опискину в имении полковника Ростанева возглавляется Сашенькой, дочерью полковника, которая

загадочный образ. Будучи законной женой Ставрогина, Марья «наследует» трагическую судьбу своего мужа, фамилия которого действительно, как часто об этом пишут символизует крест, но какой? Достоевский по образованию инженер, поэтому не исключаются инженерно-философские ассоциации при выборе фамилии героя. Существуют, например, инженерные термины и понятия «тавровая балка», «двутавровая балка». Типичной двутавровой балкой является железнодорожный рельс (ср. ложный героизм Коли Красоткина, который ложится между рельсами под проходящий поезд, *красуясь* смелостью перед своими маленькими друзьями). «Ставрогин» с этой точки зрения означает «распятый на *ложном кресте*, на усечённом кресте». Поскольку он физически очень силён, «двужильный», можно предполагать именно двутавровую балку – две буквы «т» (форма поперечного сечения рельса, который в девятнадцатом столетии может считаться символом цивилизаторской экспансии западноевропейского типа), обращённые нижней частью друг к другу: двойная телесность, отяготившая порывы духовности. Ранее не указывалось также на многозначительный параллелизм двух эпизодов в романе «Братья Карамазовы»: Коля Красоткин, который ложится между рельсами под идущий поезд и голова гуся на рынке, по просьбе Коли положенная мужиком под колесо его же телеги. Гибель гуся, ставшая следствием Колиной проказы и мужичьей глупости, возможно, намекает на гибельность влияния западной цивилизации для русской культуры, русского человека, доверчиво и (или) с ложным удальством, условно говоря, положившего свою голову под «поезд цивилизации».

[73] *Иванов Вяч. И.* Экскурс: Основной миф в романе «Бесы» // Властитель дум: Ф. М. Достоевский в русской критике конца Х1Х – начала ХХ в. / Сост., вступ. ст., коммент. Н. Ашимбаевой. СПб., 1997. С. 436.

первой прямо выступает против нравственного засилья приживальщика в семье отца. Образ мальчика Фалалея до некоторой степени близок традиции древнерусской культуры скоморошества: страстная приверженность его к народной пляске, где фигурирует «камаринский мужик» – ещё одна особенность, выводящая Опискина из равновесия. Между тем скоморохи, как известно, принимали участие в празднествах весёлых ритуальных похорон «Костромы», или «Кострубоньки». Нечто вроде «похорон» духовного авторитета Фомы Опискина происходит в имении Ростанева при участии поневоле скоморошествующего Фалалея: «скоморох попу не товарищ»[74]. Кучерская профессия Фалалея в сочетании с «непристойным» камаринским может рассматриваться как символическая параллель скоморошескому обряду смеховых похорон мифологического персонажа, которого в этом случае выносили или вывозили перед сжиганием или потоплением[75]. Фома Фомич, выброшенный из дома полковником Ростаневым, попадает под грозовой дождь. Он «потопляется» дождём (небесная влага) и «сжигается» молнией (небесный огонь). Тем самым Фалалей, хотя и несознанно, всё же содействует свержению «правителя смехового мира» и женитьбе Ростанева на гувернантке Настеньке, которую любят дети полковника. «Похороны» мифологического персонажа в народной культуре предпринимались именно с целью обеспечения в будущем сезоне плодородия. Этот жизнеутверждающий характер, как видим, имеет детский протест против засилья Фомы в «Селе Степанчикове». Шутовская «школа» Фомы Опискина разрушается при участии детей, и созидается «школа» любящей своих воспитанников гувернантки Настеньки. Дети, как это происходит и в романах «Идиот» и «Братья Карамазовы», выбирают наставника доброго и любящего, воистину желающего им добра.

Мир взрослой культуры и мир детей у Достоевского встречаются и вступают в сложный и напряжённый диалог в ряде произведений, где главным действующим лицом является ребёнок. Неточка Незванова в одноимённой повести уже своим именем и фамилией взывает к миру взрослых от всего мира детей. Её лично в некотором смысле нет (Неточка), прозвание её неизвестно (Незванова), но в то же

---

[74] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. С. 203.

[75] Ср.: «Уже раннесредневековые латинские источники описывают фарсовые обряды (в том числе и поминальные как у западных славян (Козьма Пражский и др.), так и у южных... В неофициальной

время это полноценный образ, сложный и с трагической судьбой сироты. Показав зарождение любви девочки к своему отчиму, далее автор развивает сюжет на основе перипетий дружбы-любви Неточки и девочки Кати, любимицы в богатой и знатной семье, поначалу болезненно воспринявшей появление в доме «сиротиночки». После того, как Неточка возьмёт на себя вину Кати и пострадает за неё, в их отношениях наступит благодатный перелом. Отчуждение Кати заменит страстная дружба к той, которую ещё вчера она презирала или которой показывала пренебрежение. Перед выходом на прогулку Катя становится на колени и завязывает шнурки Неточкиных башмаков. Этот жест является аллюзией на евангелький эпизод встречи Христа и Иоанна Крестителя: Катя переживает чистую хритианскую любовь к своей подруге. Взрослые не смогут правильно воспринять проявление детской любви двух девочек, их разлучат. Как известно, работа над этим произведением была остановлена в связи с запретом на творчество, последовавшим за осуждением по «делу петрашевцев».

Другим фрагментом незавершённого замысла стал рассказ «Маленький герой», в котором автор снова обращается к теме детской любви. На этот раз мальчик влюблён во взрослую замужнюю женщину. Он хранит тайну своей возлюбленной, вынужденной расстаться со взрослым поклонником. И хотя никто из взрослых не воспринимает чувства мальчика всерьёз, а подруга его возлюбленной даже смеётся над ним поначалу, всё же в конце сочувствие всех взрослых оказываются на его стороне. Тему и проблему детской влюблённости на такой психологически достоверной глубине анализа до Достоевского никто не пытался раскрыть в русской литературе

В рождественском рассказе «Мальчик у Христа на ёлке» Достоевский показывает нравственный разрыв между миром детства и миром взрослых. Когда мальчик «лет шести или даже менее» оказывается один на праздничной улице, оставив в подвале умершую мать, он ищет не хлеба, а разглядывает игрушки за стеклами окон и витрин петербургских домов. В одном из домов, куда он рискнул зайти, увидев, что барыня угощает вошедших пирогами, ему дали в руки копеечку, тут же оброненную в снег, и поскорее выпроводили вон. Мальчик замерзает в

народной культуре эти обряды сохраняются до 19 – 20 вв. во всех славянских традициях» (Мифы народов мира: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 453).

подъезде за дровами, куда забежал погреться и спрятаться от большого злого мальчика, толкнувшего его на улице. Здесь он услышал ласковый голос, зовущий его на небо, где он попадает на огромную сверкающую ёлку у Христа и становится счастливым. Там же вокруг своих деток стоят и «грешные матери их» и плачут. А дети подлетают к ним и утешают их, говоря, что им здесь хорошо.

Обращает на себя внимание сходство сюжетных мотивов двух небольших произведений Достоевского о детях. В рассказе «Мальчик у Христа на ёлке» как и в рассказе «Сон смешного человека» важную сюжетообразующую роль играет мотив отвержения (оставления без помощи) страдающего ребёнка. При этом если в рассказе «Мальчик у Христа на ёлке» мы видим отверженность ребёнка буквально всеми встретившимися ему взрослыми людьми после смерти матери, то в рассказе «Сон смешного человека» главный герой рассказа прогоняет прочь обратившегося к нему за помощью ребёнка, девочку. «Смешной человек» в единственном лице представляет для девочки весь мир взрослых. В этом рассказе Достоевский наделяет своего героя нечеловеческой представительностью, вот почему позже он сможет развратить и разрушить целый счастливый мир-человечество.

И если воздействие рассказа «Мальчик у Христа на ёлке» связано с тем, что автор наделяет ребенка прошлой историей его жизни и подробным образом описывает переживания на последнем земном пути перед тем, как он попадёт к Господу Богу на небо, то воздействие на читателя эпизода с девочкой в рассказе «Сон смешного человека» заключаетя в мгновенной краткости эпизода ее отвержения. В каждом случае Достоевский достигает почти нестерпимой силы воздействия на читательское сердце различными путями. В первом случае чистота и наивность детского сознания порождает некое «нечувствие» героем собственной отверженности. Ощущения голода у мальчика постоянно перебиваются радостным зрелищем рождественских ёлок за стеклами окон и витрин, «живых» игрушек и праздничных столов. Но, порадовавшись на заводных куколок, мальчик позже вполне ощутит на себе тягость общения с «механическими» людьми, населяющими миллионный город и празднующими день рождения Того, Кто учил людей жить по любви.

Милосердие людей автоматично и копеечно, все встретившиеся мальчику лишены действенного милосердия и сострадания. «Лисицы имеют норы и птицы небесные – гнезда, только Сыну Человеческому негде приклонить головы» (Мтф. 8. 20), – это евангельское речение Христа могло бы стать эпиграфом к небольшому рассказу Достоевского о ребёнке, замерзшем насмерть в рождественскую ночь. Отвергая сироту, люди не принимают Самого Богомладенца. Ребёнок умирает в одиночестве, оплаканный одиноким читателем, ибо этот рассказ почти невозможно прочесть вслух перед аудиторией. На небесной ёлке у Христа таких детей оказывается много. Они радуются празднику, летают, как ангелы, и утешают своих плачущих грешных матерей, потому что им там так хорошо.

Ребёнок в рассказе «Сон смешного человека» показан лишь в один момент его горькой жизни. Плачущая девочка просит помощи у прохожего, который её грубо отгоняет от себя. Нравственная проблема построения «хрустального дворца», в основании которого была бы одна единственная слезинка замученного ребёнка, предстаёт перед нами в чистом виде. Так вопрос «смешного человека» о возможности для него совершения бесчестного поступка на каком-нибудь небесном теле вдалеке от Земли в этом столкновении с чужим страданием, из метафизического плана немедленно оказывается перемещённым в реальную сиюминутную жизнь. И опыт даёт ему незамедлительный ответ: да, совершил бы. Что и подтвердилось течением событий в сонном видении героя рассказа. Целый мир не устоял перед одиночным фактом отвержения страдающего младенца.

Мотив отвержения в прикровенном виде имеется почти в любом крупном произведении писателя. В романе «Бедные люди» – это мальчик, просящий подаяние, это дети чиновника Горшкова, а в «Униженных и оскорбленных» Нелли, в «Неточке Незвановой» – Неточка, в «Преступлении и наказании» – дети чиновника Мармеладова, предполагаемый младенец Лизаветы. В «Бесах» – младенец Марьи Ставрогиной и младенец Марьи Шатовой.. В романе «Подросток» это младенец-сирота, которого подобрал Аркадий, ухаживал за ним, но был вынужден в приют отдать, поскольку ещё сам был несовершеннолетним.

«Основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а с о с у щ е с т в о в а н и е и в з а и м о д е й с т в и е. Он видел и

мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени. Отсюда и его глубокая тяга к драматической форме»[76], – говорит Бахтин. На наш взгляд, Достоевский видел и мыслил мир не только во времени, а и в вечности, его художественное время поэтому сродни времени мифологическому, времени сакрального текста. Время у Достоевского редуцируется за счет вечности: «Вечность дает смысл времени»[77].

Таков парадокс времени в художественном мире Достоевского, что **будущее воздействует на настоящее:** дети, берегущие родителей, словно своих детей – вот одна из поразительных мифологем его творчества. Происходит романное преобразование эпической традиции «абсолютного прошлого эпического времени»: «Эпическое прошлое… сохраняется и раскрывается только в форме национального предания. <…> Эпический мир абсолютного прошлого по самой природе своей недоступен личному опыту и не допускает индивидуально-личной точки зрения и оценки»[78]. И в самом деле, Достоевский в рассказе «Сон смешного человека» помещает своего героя в «абсолютное прошлое», которое оказывается будущим, воздействующим на это прошлое (сам герой и его растлевающее влияние на жителей «золотого века»). Тем самым его герой получает личный опыт, который был бы невозможно описать средствами эпоса. Нечто подобное происходит в романе «Идиот», когда эпизоды, в которых описана жизнь Мышкина в Швейцарии, выполняют роль «абсолютного прошлого» эпоса с его функцией высокой нравственной оценки, своего рода эталона для настоящего (подробнее см. в разделе 2. 2. «"Школа" князя Мышкина» настоящей главы).

Дети, берегущие и опекающие своих родителей, – это «поэма», которую автор доверил рассказать лишь таким героям, каковы Мышкин, Соня и Алёша Карамазов. В образах этих героев раскрывается «Христодицея» Достоевского, если использовать здесь термин преподобного Иустина Поповича: «Возможно ли оправдание Бога, если существует бессмысленное страдание? <…> Возможен ли такой ответ, который бы действительно мог осмыслить трагедию этого мира, который бы смог оправдать его страдания, который смог бы успокоить

---

[76] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 33.
[77] *Иустин Попович, преподобный.* Достоевский о Европе и славянстве. С. 18.

богоборческих бунтовщиков и устранил бы причины немилосердного их бунта против Бога? Да, возможен, говорит Достоевский. Возможен только один-единственный ответ. И этим ответом является «пресветлый Лик Богочеловека Христа»[79]. Ведь и Сам Христос пришёл на Землю пострадать за Отца, то есть Отец страдал здесь в своей сыновьей ипостаси. Тем самым – причина страдания детей заключается в их стремлении защитить отцов. Дети страдают за отцов, и это страдание может быть либо осознанным и не носить оттенка безысходного трагизма (таково страдание Христа), но может быть неосознанным или находится в процессе осознания этой истины. Так или иначе, в основе подобной ситуации лежит евангельский сюжет страдания Христа., он в значительной мере воздействует на воспроизведение ситуации детского страдания у Достоевского. Такова ситуация Мити Карамазова, который соглашается идти в каторгу, «лишь бы дите не плакало», и ряда других героев. В связи со сменой «мест» и «ролей» детей и отцов возникает вопрос об их возрасте. Ведь, поменявшись ролями, они должны бы, образно говоря, поменяться и возрастом со своими родителями.

В апокрифическом Евангелии детства (Евангелие Фомы) показано, что шестилетний ребёнок Христос оказывается «старше» школьного учителя, поскольку лучше его знает сокровенный смысл начертаний букв той азбуки, которую преподает ему взрослый: «Слушай, учитель, об устройстве первой буквы и обрати внимание, какие она имеет линии и в середине черту, проходящую через пару линий, которые, как ты видишь, сходятся и расходятся, поднимаются, поворачиваются, три знака того же самого свойства, зависимые и поддерживающие друг друга, одного размера. Вот таковы линии альфы…»[80].

Полагаем, что здесь в прикровенной форме Христос даёт понять учителю, что первая буква алфавита таит в себе символ закона действия трёх сил. Этой буквой знаменуется Бог, единый в Трёх Лицах, Начало всех начал. Линии альфы, по словам божественного ребенка, «сходятся и расходятся, поднимаются, поворачиваются», то есть, взаимодействуют, пребывая в творческом действии, а не в статическом покое.

---

[78] *Бахтин М. М.* Эпос и роман. / Сост. и примеч. С. Г. Бочарова. СПб., 2000. С. 207.
[79] *Иустин Попович.* Достоевский о Европе и славянстве. С. 20 – 21.
[72] Цит. по: Апокрифы древних христиан: Исследования, тексты, комментарии / Сост., вст. ст. *И. С. Свенцицкая, М. К. Трофимова.* М., 1989. С. 143 – 144.

Они (все три, как толкует Он) «того же самого свойства, зависимые и поддерживающие друг друга, одного размера» (то есть, каждая линия одинаково важна, необходима для создания завершенного триединства).

Тем самым Богомладенец преподносит своему школьному учителю троичную символику космического (и земного) бытия. Впервые соприкоснувшись с традицией научения человеческому знанию, Он нежданно обнаруживает соприродное Ему высшее знание, которое его взрослый наставник самостоятельно постигнуть не в состоянии. Буквенная символика имеется и в русском языке. Д.С. Лихачев в связи с реформами в области русской орфографии говорит о букве «ять»: «"Ять" в ее древнейшем начертании символизирует Церковь. Об этом красноречиво говорит крест наверху… Через "ять" пишутся исконно русские слова и по большей части православно-русские: вера, вечность, венец»[81].

В канонических Евангелиях мы находим параллель апокрифическому эпизоду в эпизоде крещения Иисуса. На этот раз повзрослевший Сын Человеческий избирает себе учителя в лице Иоанна, который по благодати в отличие от школьного учителя апокрифа немедленно узнаёт и признаёт Христа Сыном Божиим. Крещенская Теофания открывает божественный статус крещаемого для всех остальных присутствующих помимо самого Иоанна Крестителя. Крещенская Теофания имеет в Евангелии особый статус: «Богоявление – великий двунадесятый праздник, приходящийся на 6 января и называющийся иначе Крещением. Оба названия указывают на то, что в этот день воспоминается Крещение Господа Иисуса Христа в водах Иордана, при чём первое обращает внимание на то, что при этом событии было особое явление всех трёх лиц Божества»[82].

У Достоевского ребёнок не вступает в прямое благодатное наставление взрослого человека[83], но он постоянно делает это опосредованно. Невинно страдающие дети и младенцы в творчестве этого писателя создают некий незримый, но постоянно присутствующий в атмосфере произведения образ Богомладенца. Например, образ растерзанного собаками крестьянского мальчика в романе «Братья

---

[81] *Лихачев Д. С.* Статьи разных лет. Тверь, 1993. С. 13

[82] Богоявление // Полный православный богословский энциклопедический словарь. М., 1992. Стлб. 376.

[83] Если не считать горестного восклицания Матреши, сказавшей Ставрогину: «Ты Бога убил!».

Карамазовы» напоминает нам традиционную евангельскую оппозицию невинно страдающего агнца и преследующих его волков. В романе «Идиот» дети швейцарской деревни, поначалу травившие несчастную Мари, следуя примеру взрослых, впоследствии стали для своих родителей благодатным примером любви и прощения.

Это произошло после вмешательства христоподобного человека, которого сами взрослые так и не признали вполне за такого же «большого» человека, как и они сами. И, если Лев Мышкин христоподобен, то дети, окружившие его там – апостолоподобны. Ведь и среди апостолов были такие, которые поначалу преследовали христиан или самого Христа (Савл, ставший Павлом). В романе «Братья Карамазовы» дети преследуют мальчика Илюшу, за которого вступается Алёша Карамазов. Дети, собравшиеся вокруг Алёши Карамазова, тоже апостолоподобны: «Исследователи творчества Достоевского не раз говорили о том, что образ Алеши и двенадцати мальчиков у камня имеет отчетливую евангельскую основу в образе Христа и двенадцати апостолов… финальная речь у камня своим первообразом имеет, с одной стороны, проповедь Христа после «Тайной вечери», на которой были произнесены слова: «Заповедь новую даю вам – да любите друг друга» (и первосвященническая молитва «Да будут все едино»), а с другой – финал Евангелия от Матфея: отправление апостолов на проповедь, заповедь «Итак, идите, научите все народы, крестя их во имя Отца и Сына и святаго Духа» (Мф. 28: 19)»[84].

Дети у Достоевского являются молитвенниками за взрослых (как Поля за Раскольникова, дети в рассказе «Мальчик у Христа на ёлке» или Илюша за своего отца в романе «Братья Карамазовы») потому, что они ближе к небесному ангельскому чину. Взрослым же, по мысли Достоевского, мешает любить «закон личности»: «Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, – невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует» (20; 172). Там же была высказана идея «перерождения», преображения человека «в другую натуру», причем, пытаясь хотя бы наметить пути физической метаморфозы, Достоевский опирался на слова Спасителя: «в воскресении ни женятся, ни выходят замуж, но

---

[84] *Гачева А.* Новые материалы: к истории знакомства Ф. М. Достоевского с идеями Н. Ф. Федорова // Достоевский и мировая культура. Альманах № 13. СПб., 1999. С. 220.

пребывают, как ангелы Божии на небесах» (Мф. 22: 30). Чтобы уменьшить влияние закона личности на земле, человек должен отступить от закона кровавой еды: «Здесь же, в связи с вопросом о путях преображения, возникла формула, как будто прямо идущая от Фёдорова, но не нашедшая отражения в черновике статьи «Чем должна быть народная школа?»...: «Изменится плоть ваша (Свет фаворский)», «Свет фаворский: откажется человек от питания, от крови – злаки» (15; 245, 246) ...этот тип *автотрофного* питания растений, строящих свой организм из самых простых неорганических веществ и солнечного света, «не убивая» другой жизни, у Достоевского обозначен «злаки»[85].

Тем самым ребёнок в художественном мире Достоевского изначально ближе к фаворскому свету, то есть к свету преображения земной природы человека. Это ангелоподобное существо живет в бессознательном ожидании фаворской теофании. Вот почему дети так доверчиво обращаются за защитой к миру взрослых, так сильно страдают при отказе в такой защите. **«Младенец»** – в сущности, есть тот, кто питается «млеком», **«млечный»** ребёнок – тот, кто ещё не вскусил кровавой пищи убийства живого существа.

Князь Мышкин и Алёша Карамазов, столь близкие миру детства, возможно близки младенческому мироощущению ещё и по той причине, что закон их еды либо монастырский, как у Алёши (не изобильный и исключающий мясную пищу), либо близкий к монастырскому, как у Мышкина. Мышкин прямо говорит, что Шнейдер не только занимался лечением телесных недугов, но «брался и за духовное развитие».

Достоевский указывает на тенденцию сближения в будущем детей и тех взрослых, которые уже сейчас стремятся к святости. И это он показал на примере общения с детьми князя Мышкина и Алёши Карамазова, который в свою очередь воспринял традицию христианского натавничества от старцаЗосимы: «Не смущало его нисколько, что этот старец стоит перед ним единицей: “Все равно, он свят, в его сердце тайна обновления для всех, та мощь, которая установит наконец правду на земле, и все будут святы, и будут любить друг друга, и не будет ни богатых, ни бедных, ни возвышенных, ни униженных, а будут все как дети божии, и наступит

---

[85] *Гачева А.* Новые материалы: к истории знакомства Ф. М. Достоевского с идеями Н. Ф. Федорова. С. 223 – 224.

настоящее царство Христово". Вот о чем грезилось сердцу Алеши» (14, 29). Тем самым просто дети и «дети Божии» в художественном мире Достоевского сближаются. В понятие «дети Божии» входят и те взрослые персонажи, которые сострадательной праведностью и духовной чистотой своей близки детям. Сравнение взрослого персонажа с ребёнком у Достоевского становится нравственно положительной маркировкой. Князь Мышкин после извинения Гани Иволгина говорит ему: « - У васъ право еще дѣтскій смѣхъ есть. Давеча вы вошли мириться и говорите: Хотите, я вамъ руку поцѣлую, - это точно какъ дѣти бы мирились. Стало-быть, еще способны же вы къ такимъ словамъ и движеніямъ»[86]. В романе «Подросток» Аркадий Долгорукий, спасший своего отца от смерти (тот же мотив защиты сыном отца, что и в образе детей), «больше не хочет «стать Ротшильдом», а хочет стать Христом»[87]. Достоевский вовсе не идеализирует этим детей, (в рассказе «Мальчик у Христа на ёлке» есть «большой злой мальчик»). Но в целом ребёнок чище взрослого – и взрослого жалеет и утешает как более способный к состраданию.

Образ ребёнка, вознесённого на небо прямо к Христу, становится чрезвычайно важным символом всей философии Достоевского. Рождественская ёлка «у господа Бога в небе» – образ редчайший и удивительный даже для творчества Достоевского. Это образ «Мамврийского гостеприимства Авраамова» с небесным вектором. Если в иконографическом сюжете на ветхозаветный эпизод «гостеприимства Авраама» отображается теофания, явленая Богом человеку на земле[88], то у Достоевского мы видим нечто вроде «Гостеприимства Господа Бога» или «Гостеприимства Христа», обращённого к человеку в образе ребёнка, почти младенца. Христос в праздник Рождества принимает в свои объятия невинную душу,

---

[86] Цит. по изданию: *Достоевский Ф. М.* Идиот // Собр. соч.: Канонический текст: Электронный вариант в Интернет: Конкордансы / Под ред. В. Н. Захарова. Петрозаводск, 2000. http://netra.karelia.ru/bin/concor.orig?t=_k.html&f=idiot/main

[87] *Бёртнес Ю.* «Христос-отец»: к проблеме противопоставления отца кровного и отца законного в «Подростке» Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 415.

[88] Ср.: «В силу явного преобладания христологического толкования мамврийской теофании у древних Отцов, первой и основоположной нужно признать христологическую типологию в трактовке Гостеприимства Авраама в христианском искусстве» (*Озолин Н.* «Троица» или «Пятидесятница» // Философия русского религиозного искусства. Вып. 1. М., 1993. С. 378; 382).

минующую все мытарства: ребёнок безгрешен и прямо, по Евангелию, наследует Жизнь Вечную.

«Во время существования оглашения в день Крещения совершалось торжественное крещение оглашенных, а потому и самому празднику усвоялось название «праздника светов»[89]. Ребёнок в рассказе «Мальчик у Христа на ёлке» как бы попадает на небесный «праздник светов», вступая в непосредственный контакт с Богом. Этот мальчик – боговидец, его образ несёт в себе в прикровенном виде возвышенный и прекрасный образ Самого Богомладенца. Предтеофанический характер образа ребёнка в рассказе «Мальчик у Христа на ёлке» обладает значительной объясняющей силой, раскрывающей нравственно-христианское содержание образов других детей. Дети у Достоевского это уже дети Божии, а многие взрослые отклонились от этого предначертания и должны совершить определённые усилия, чтобы вновь стать «детьми Божиими».

2. 2. «Школа» князя Мышкина

Сиротство и вдовство многих героев Достоевского связано не только с реально существующей проблемой в обществе, которая у писателя получило наименование «случайного семейства». «Как думается, хроника и роман восходят к двум разным архетипам. “Захудалый род” недаром начинается эпиграфом из Ветхого Завета, с его установкой на родовую связь. “…Формы всемирной хроники, – говорит С. Аверинцев, – отлично известны по Ветхому Завету. Напротив, в Новом Завете захваченность человека идеей выше кровного родства. “И они оставили отца своего Зеведея… и последовали за Ним” (Мтф. 4, 22)»[90].

Генеральша Епанчина, урождённая Мышкина, с интересом занимается сопоставлением генеалогических корней нежданного гостя и своих собственных. С сожалением отмечает она отсутствие хотя бы тоненькой ниточки кровного родства.

---

[89] Богоявление. // Полный православный богословский энциклопедический словарь. М., 1992. Стлб. 376.

[90] *Дулова Н. В.* Хроника как контроверза русского романа // Судьба жанра в литературном процессе: Сб. науч. стат. Иркутск, 1996. С. 60.

Однако одновременно она подчёркивает близость своего характера характеру Мышкина и соглашается с замечанием Льва Николаевича о детскости своего характера. Г. Гачев подмечает и как будто справедливо указывает на то, что «по мере становления романа Достоевского ясно проследимо исчезновение образа матери».[91] Нужно уточнить, однако, что «исчезновение образа матери» у Достоевского на самом деле более сложный процесс. Его скорее можно было бы охарактеризовать как процесс замещения земных матерей главных героев их земными возлюбленными (Соня Мармеладова, жена Версилова Софья, Анастасия Филипповна, Даша для Ставрогина). На образы этих женщин ложится отблеск лика Богородицы. Женщины Достоевского на момент романных событий либо страдают безвинно (Соня, Софья), либо готовы пострадать (Даша, Грушенька), либо принимают смертную муку (Анастасия Филипповна, Лизавета Николаевна, девочка-утопленница из сновидения Свидригайлова, девочка-самоубийца из воспоминаний Ставрогина). При этом Достоевский каждый раз предлагает аллюзию на образ Богородицы в том или другом варианте. В случае с Соней Мармеладовой это старинный драдедамовый платок, которым Катерина Ивановна накрывает Соню, пришедшую с панели, и сама засыпает у ног падчерицы, обняв их и плача. Старинный семейный платок выполняет здесь функцию сакрализованного предмета-заместителя полотна покрова Богородицы[92]. Смысловой параллелью жесту Сониной мачехи служит жест генеральши Ставрогиной (тоже «неродная» мать, свекровь), когда она накрывает плечи коленопреклонённой в храме сестры капитана Лебядкина, чёрной «недешёвой» шалью. Незадолго до гибели Лизавета Николаевна стоит на коленях перед поруганным образом иконы Богородицы возле монастыря и отдаёт на восстановление оклада иконы свои драгоценности. Эти жесты несут в себе идею покровительства неродственного, а духовного плана.

В беседе с девицами Епанчиными Мышкин подтверждает предположение одной из них об осознаваемой самим князем роли духовного учителя. Он философ, но его философия пронизана детским добродушием и светлым мироощущением.

---

[91] *Гачев Г.* Космос Достоевского. С.112.

[92] Подробнее об этом см. в статье: *Иванов В. В.* «Огромная наша надежда», или Женственность «русской идеи» у Достоевского // Художественная литература: Проблемы исторического развития,

Известно, что прототипом Алёши Карамазова стал друг писателя философ В. С. Соловьёв. Возможно, ещё одним прототипом князя Мышкина был другой современник Достоевского, издатель детского журнала «Библиотека для воспитания» Д. А. Валуев. Валуев умер на двадцать шестом году жизни в 1845 году. Параллели в возрасте, образовании, воспитании, дружбе с детьми, в мягкости характера и жизнелюбии – всё это роднит реально существовавшего Валуева и князя Мышкина: «Это соединение детских форм с юношеским сердцем и возмужалостью ума давало Валуеву какую-то необыкновенную прелесть и свидетельствовала о чистоте его духовной природы... даже дети просились участвовать в его трудах... в Германии и землях славянских положил начало русской книжной торговле»[93].

Дружба с детьми стала главным событием заграничной жизни Мышкина, и она же является центральным эпизодом беседы с Епанчиными: «Когда я, еще въ началѣ моего житья въ деревнѣ, – вотъ когда я уходилъ тосковать одинъ въ горы, – когда я, бродя одинъ, сталъ встрѣчать иногда, особенно въ полдень, когда выпускали изъ школы, всю эту ватагу шумную, бѣгущую съ ихъ мѣшочками и грифельными досками, съ крикомъ, со смѣхомъ, съ играми, то вся душа моя начинала вдругъ стремиться къ нимъ. Не знаю, но я сталъ ощущать какое-то чрезвычайно сильное и счастливое ощущеніе при каждой встрѣчѣ съ ними... и я забывалъ тогда всю мою тоску»[94].

Евангельская метафора «умершее зерно» отразилась в судьбе самого писателя, в его каторжном эпизоде «погребения заживо». Впоследствии эта метафора станет уделом тех его персонажей, на исцеление которых автор возлагает надежды. Это удел Раскольникова, Рогожина, Дмитрия Карамазова. Но в начальных эпизодах романа «Идиот» эта метафора используется в усложнённом виде и имеет важное сокровенное содержание христологического характера, является своего рода «ключом» ко всему тексту романа. Епанчин, вознамерившись приискать своему гостю какую-нибудь службу «на первое время», просит Мышкина рассказать о своих

функционирования и интерпретации текста: Сб. науч. трудов. Ч. 1. Минск: БелГУ, 2000. С. 102 – 117.

[93] *Хомяков А. С.* О старом и новом: Статьи и очерки. М., 1988. С. 397 – 401.

[94] *Достоевский Ф. М.* Идиот. Электронный вариант в Интернет. Канонический текст. Кокордансы. http://netra.karelia.ru/bin/concor.orig?t=_k.html&f=idiot/main.

способностях. Способностью, которая заинтересовала генерала, становится каллиграфия. Так возникает сцена «пробы пера». Беседуя с Ганей Иволгиным, генералом Епанчиным, а чуть позже с его женой и дочерьми, Мышкин произносит или пишет несколько таких ключевых фраз:

«Смиренный игумен Пафнутий руку приложил» (8, 29);

«Усердие всё превозмогает. Это шрифт русский» (8, 29);

Следующая фраза произносится в ответ на вопрос девиц Епанчиных о его предполагаемой влюблённости в Швейцарии: «Я не был влюблён, – отвечал князь так же тихо и серьёзно, – *я... был счастлив иначе» (8, 57).*

Отвечая на вопрос генеральши Епанчиной о красоте Настасьи Филипповны, князь определяет ценность красоты вообще перенесённым страданием, а в данном случае пророчески говорит и о возможно предстоящем страдании: *«В этом лице страданья много» (8, 69).* Так происходит своеобразный «посев» идейно-смысловых зёрен романа. Завершается этот «диалог-посев» фразой Аглаи Епанчиной, адресованной Гане Иволгину в ответ на его записку: *«Я в торги не вступаю».* Важно, что ответ этот записывается Мышкиным под диктовку Аглаи в её альбом в присутствии Гани под видом всё той же «пробы пера», которая заинтересовала Аглаю так же, как и её отца, но по иным причинам.

Как догадается позже Ганя Иволгин, Аглая ему «загадку загадала». Однако и о князе Мышкине Аделаида скажет, что он Аглае загадку загадал, отказавшись судить её красоту. Да ведь и автор, совершая свой «посев», загадывает здесь читателю загадку. Между тем Й. Хейзинга в известной работе «Homo LUDENS» замечает, что в древности «поэт – vates, одержимый, неистовый, вещатель литургических формул, колдун, скоморох (scurra); thulr – «бормочущий» священный текст. Поэзия и сакральный текст часто принимают форму игры в загадку <...> прямое отношение к игре в загадки имеет форма катехизиса. <...> Всюду поэтическая форма предшествует литературной прозе <...> Главное в том, что в архаической фазе культуры сама жизнь строится, так сказать, ещё метрически и строфически»[95]. Эта сцена в романе «Идиот», когда Мышкин «играет» с девицами

---

[95] *Хейзинга Й.* Homo LUDENS. Опыт исследования игрового элемента в культуре // Самосознание европейской культуры XX в. М., 1991. С. 76.

Епанчиными, загадывая им «загадки», имеет свой сокровенный смысл. В конце беседы Мышкин говорит: «...может быть, я свою мысль имел». Гостиная Епанчиных превращается на время беседы в место состязания в остроумных толкованиях наиболее фундаментальных проблем и категорий жизни: любви и смерти. То же самое и в тот же день происходит в гостиной семейства отставного генерала Иволгина, а затем в гостиной Анастасии Филипповны Барашковой.

При перемещении князя и других персонажей из одной гостиной в другую сложность решаемых нравственных задач увеличивается. В обстановке гостиной Епанчиных, хотя и несколько напряжённой по обстоятельствам внутрисемейным, князю довольно легко удаётся склонить симпатии Епанчиных на свою сторону. «Конклав» девиц настолько благосклонен к нему, что Аглая решается доверить едва знакомому человеку участие в объяснении с ищущим её руки Ганей Иволгиным. В гостиной Иволгиных целая компания незваных гостей вносит ясно ощутимую атмосферу скандала, которая разрешается благодатными поступками после смиренного (в духе юродства Христа-ради) жеста-поступка князя, «снесшего» пощёчину от Гани. Анастасия Филипповна в извинительном жесте целует руку матери Гани Иволгина, а сам Ганя просит прощения у Мышкина и тоже выражает желание поцеловать ему руку.

Настоящий скандал («конклав – скандальный сход персонажей, разрешающийся неожиданными поворотами сюжета и развивающий действие»), «коклав», по принятой терминологии, происходит в гостиной Барашковой в ходе «жениховского состязания», или «торга»[96]. Поначалу, в этих сложных обстоятельствах, Мышкин выступает в роли своего рода «названого отца» или духовного учителя. Именно его избирает невеста для окончательного решения: выходить ей замуж за Ганю, или нет. На её вопрос Мышкин отвечает отрицательно. Сам он решается на жениховское состязание только после появления Рогожина с его грязной компанией и с оскорбительным предложением купеческого сына Анастасие Барашковой пойти с ним, поскольку он унаследовал большие деньги. Анализируя

[96] Отметим, что князь Мышкин в отличие от Аглаи, оказавшись в сходной ситуации, «вступает в торги» не колеблясь и не раздумывая. Его позиция в самом начале романа выявляется как таковая, которая коренным образом противоречит чувству гордости. Мышкин знает, когда и в какого рода торг он может вступить, так что внешнее пребывание в ситуации «жениховского торга» сохраняет его внутреннюю позицию «князя-Христа».

образ князя Мышкина, нужно всегда помнить о его сложной и развивающейся природе. «Жречество» князя в один из моментов сватовства Гани к Анастасии Филипповне лишь одна грань его сложной сущности, проявляющаяся не по его прихоти, а в силу объективных обстоятельств.

Когда Хейзинга говорит о фигуре древнего поэта, он имеет в виду «поэта» в его синкретическом состоянии. Это некое вдохновенное свыше лицо, из которого лишь со временем выделяется поэт как таковой. Любовь князя к каллиграфии и владение каллиграфическим мастерством являются дополнительными указаниями на роль поэта именно древней традиции. В древности поэт непременно обучался каллиграфии, поскольку речь и письмо ощущались и воспринимались как божественный дар. Это «фигура пророка, жреца, оракула, мистагога, философа, законодателя, оратора, демагога, софиста и ритора»[97].

Мышкин у Достоевского играет роль, сходную с ролью древнего поэта-ясновидца (в реконструкции Хейзинги), отчасти ставшего уже и пророком, оракулом, оратором. При этом он находится в процессе становления в эти разные роли и скорость процесса различна для разных ролей. Его странность, отличающая князя от прочих персонажей романа, во многом определяется этой кардинальной чертой-особенностью. Эта особенность, вероятно, исключает его однозначное истолкование. Близость образа Мышкина древнему типу «vates» усиливается элементами мифопоэтики и поэтики волшебной сказки в романе: главный герой, очевидно, включён в семиперсонажную схему в качестве героя-искателя, который вынужден узнать или угадать свою суженую, невесту среди ряда одинаковых лиц в царстве, где они находятся в заточении[98].

Параллелями сказочного эпизода узнавания невесты служат предконклавныхе сходки героев в гостиных Епанчиных и Иволгиных и конклавной ситуации на дне рождения в гостиной Барашковой. Сказочный колорит усиливается

---

[97] *Хейзинга Й.* Homo LUDENS. С. 71.

[98] Роли героя-отправителя волшебной сказки соответствует фигура профессора Шнейдера, вручившего своему пациенту письмо о крупном наследстве, соответствующее волшебному предмету или путеводительному клубку; роли помощника героя-искателя – генерал Епанчин и генеральша Епанчина, а далее – Коля Иволгин, антагониста – Рогожин, ложного героя – Ганя Иволгин, роли царевны-невесты – Анастасия Филипповна и Аглая Епанчина. Применению и воздействию

чудесным моментом «предузнавания» «невесты – жертвы» Барашковой «князем-женихом»[99] по её портрету. Князю кажется, что он уже где-то раньше видел её лицо, «может быть, во сне». Сама Настасья Филипповна, впервые встретив князя и приняв его за слугу, говорит позже, что тоже как будто где-то раньше его уже встречала – «как будто бы во сне».

В чём же смысл загадок Мышкина?

Выделим ключевые слова процитированных выше фраз, которые были написаны, произнесены, или записаны под диктовку князем Мышкиным в доме семейства генерала Епанчина: **смирение, усердие, счастье, красота, страдание, отказ от торга.** Выстраивая ключевые слова приведенных здесь фраз в поиске общего внутреннего смысла, имеющего значение для более глубокого прочтения романа, получим фразу-ключ, текст-ключ: ***«Смирение и усердие дарують счастье через красоту [достойно перенесенного] страдания при отказе от торга»***[100]**.** А это, в свою очередь, даёт нам возможность более точного и обоснованного истолкования известнейшей фразы Достоевского, который доверил её своему герою – князю Мышкину: ***«Красота спасёт мир».*** Поскольку, если мы знаем, о какой именно красоте идет речь, то становится понятным и то, о каком именно спасении мира говорится в этой краткой фразе: **красота лика Христа спасёт мир.**

Таким образом, в эпизодах «пробы пера»[101] автор в прикровенном виде предлагает всё необходимые элементы для верного понимания краткой и, может быть, именно в силу своей видимой простоты и ясности столь различно воспринимаемой и толкуемой фразы, которая будет воспроизведена для Мышкина в передаче других персонажей в будущем романного «хронотопа». Но «посев» идеи этой фразы происходит на первых страницах романа. Автор производит этот «посев» не сознательно, что не уменьшает значения этого поэтического приёма: «Наша

«волшебного предмета» на ход событий в романе предшествует троекратная попытка, столь очевидно свойственная поэтике сказки. Очевидно, что «героем-искателем» является сам князь Мышкин.

[99] Вспомним, что в народной культуре жених именовался «князем».

[100] Мы имеем здесь в виду достойное перенесение страдания в христианском понимании, которое предполагает наличие способности любить беззаветно (ненаградимо). Такой способностью обладает сам Мышкин и пытается за ним следовать Анастасия Филипповна. Из взрослых только Ганя Иволгин пытается следовать образцам поведения Мышкина.

догадка, – говорит К. Юнг, – продиктована опытом аналитической психологии, в своих исследованиях обнаружившей множество возможностей для бессознательного не только влиять на сознание, но даже управлять им. <...> Нам поэтому неплохо было бы представить себе процесс творческого созидания наподобие некоего произрастающего в душе человека живого существа. Психология называет это явление *автономным комплексом*, который в качестве обособившейся части души ведет свою самостоятельную, изъятую из иерархии сознания психическую жизнь и сообразно своему энергетическому уровню, своей силе либо проявляется в виде нарушения произвольных направленных операций сознания, либо, в иных случаях, на правах вышестоящей инстанции мобилизует Я на службу себе»[102]. Достоевский на страницах романа о странном молодом человеке, «русском Христе», как раз и показывает процесс зарождения и развития в душе своего героя этого «живого существа» – идеи спасительности красоты. Можно предположить, что поэтика ключевых сокровенных фраз свойственна и другим произведениям. Рассмотрим подробнее это в последней главе, когда накопится достаточно материала для надёжного поиска фраз-«ключей».

Очевидно, что в романе «Идиот» спасительной признаётся красота деятельная, а деятельность эта носит характер самоотреченной любви, протекание которой в несовершенном мире невозможно без сопутствующего ему страдания. А страдание, как известно, «развивает сознание» – другая, слишком известная фраза гениального писателя. И, если в гостиной Епанчиных князь только говорит или пишет о смирении, страдании, красоте, то в тот же день у Иволгиных он вступается за оскорблённую барышню, въяве проявляя сострадание, смирение и духовную красоту. Реализация осознаваемых нравственных принципов свидетельствует лучше теоретических доводов рассудка о христоподобной природе образа Мышкина. Князь, получив пощёчину от разьярённого Гани, сносит её по-монашески смиренно, – «как овца» (христианский контекст очевиден), по выражению Парфёна Рогожина. «Монах,

---

[101] Фамилия семейства генерала Епанчина имеет свой символический контекст по отношению к главному герою романа. Епанча, понимаемая как символ Богородичного покрова, говорит о христологическом контексте самой сцены и сокровенных фраз Мышкина.

[102] *Юнг К. Г.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / Перев. с нем. В. В. Бибихина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 223.

исполненный простоты, это – бессловесное разумное, послушное животное... Бессловесное животное не прекословит тому, кто вяжет его, и душа правая не противится начальнику, следуя за влекущим, куда ему угодно, хотя бы повел на заклание, не умеет противоречить»[103].

Барашкова, спровоцировавшая скандальную сцену, мгновенно меняет свой дерзкий тон в отношении матери и сестры своего жениха, с которыми она пришла знакомиться и которые почитали для себя родство с «таковской» невозможным. Жест-поступок Мышкина, находящийся в русле культурных стереотипов юродивого «Христа-ради», производит благодатное впечатление не только на Настасью Филипповну, но и на самого Ганю, который вскоре попросит прощения у князя. Этим поступком потрясены все присутствующие, но в особенности смирение князя покорит отроческую душу младшего брата Гани – Коли Иволгина. Одновременно с очевидной христианской нравственной наполненностью жест заступничества за девушку соотносится и со сказочными эпизодами борьбы героя-искателя за невесту с героем-антагонистом. Следующий, кульминационный, эпизод такой борьбы наступает вечером того же дня, когда в ситуации некоего «жениховского торга»[104] проявляется «жениховство» князя, притязаний такого рода которого здесь никто не ожидал.

Принцип игры в загадки применяется автором и при изображении событий, происходящих на дне рождения хозяйки в гостиной Барашковой. Анастасия Филипповна предлагает своим гостям игру в рассказывание каждым о худшем из своих поступков – очевидная антипараллель исповедальному моменту христианской

---

[103] *Иоанн Лествичник.* Лествица в сокращении для начинающих путь духовной жизни. М., 1993. Слово 31. С.153.

[104] «Жениховский торг», или сказочное состязание женихов о невесте восходит к дохристианскому обряду индоевропейской культурной традиции «сваямвара», отражённому, в частности, и в русском фольклоре. В ходе этого обряда невеста сама выбирала жениха из нескольких или многих претендентов. Её выбор закреплялся семикратным обхождением пылающего костра женихом и невестой. Пылающий камин, в который летит крупная сумма денег (испытание чувств Гани), напоминает свадебный костёр древности. Ходящий вокруг Настасьи Филипповны Рогожин со словами «Не подходи, моя!..» является превращённым элементом обряда хождения вокруг костра. Одновременно горящие в камине деньги указывают на превращённый вариант мифа: невеста отказывается от официального жениха, а также и от жениха-спасителя и уходит вослед за женихом-антагонистом. Тем самым христианская идея смирения преодолевает здесь мифологическую логику развития событий. Урок смирения, преподнесённый Мышкиным в гостиной Иволгиных, оборачивается против его сватовства в гостиной Барашковой: ученица подражает учителю и стремится превзойти его в деле смиренного самоуничижения.

культуры. Настасья Филипповна «загадала всем загадку», а первому – самому князю Мышкину, когда доверила князю решить свою судьбу: «Князь… выходить мне замуж или нет? <…> – Н-нет…» (8, 130). Роль князя в предложенной ею игре определена с самого начала, она является ключевой: «Давайте ваши жеребьи, господа <…> князь будет вынимать» (8, 121), – предложение роли жеребьёвщика князю исходит от «шута» Фердыщенко, который прислуживает хозяйке, улавливая её пожелания, так сказать, без слов. Очевидно, что фигура князя Мышкина в этом эпизоде вполне четко соотносится с тем, «в руке у которого власть вязать и развязывать» – жребий человеческих судеб в руке его.

Очевидно, что Анастасия Филипповна, которая как будто единственная из гостей ничего не рассказала из своей жизни, на самом деле «рассказывает» о «самом худшем поступке в своей жизни» не словом, но жестом-поступком. Её рассказ одновременно является деянием, свершением этого поступка. Она «ученица» Мышкина на конгениальном уровне восприятия: её уход с Рогожиным, её приговор над самой собой («Я таковская, рогожинская») и есть этот самый худший поступок её жизни, полагающий конец всяким надеждам и упованиям на спасение.

«Священное писание, отражённое в “истории года”, давало особую эстетическую модель времени»[105]. Время ухода Настасьи Филипповны с Рогожиным приурочено к одному из христианских праздников: «Так, действие романа «Идиот» начинается в среду 27 ноября. Накануне 26-го был осенний Юрьев день, введенный Владимиром Мономахом. Общехристианским днём Святого Георгия является весенний Юрьев день. В эти весенние и осенние дни (неделю до и неделю после) русские крестьяне имели право менять своих хозяев – переходить от одного к другому. Этот обычай держался до конца XVI века. Конечно же, не случайно уход Настасьи Филипповны от Тоцкого приурочен к этому дню и скандально объявлен в день ее рождения»[106]. Добавим, что приезд князя Мышкина в этот же самый день и по той же логике тоже оказывается приуроченным к Юрьеву дню: Мышкин тоже «уходит» от своего прежнего «хозяина» – профессора Шнейдера. «Хозяином» князя

---

[105] *Кошелев В.А.* Евангельский «календарь» пушкинского «Онегина» (к проблеме внутренней хронологии романа в стихах) // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Вып. 1. Петрозаводск, 1994. С. 144.

Мышкина окончательно становится Сам Христос. Мы выводим это высокое покровительство из ряда сакрализованных явлений художественного мира романа. Прежде всего, это образ Богородицы, прикровенно явленный через ряд сакрализованных предметов. Таких как портрет Настасьи Филипповны, напоминающий икону («в этом лице страданья много»), епанча, которая в фамилии русских однофамильцев-«родственников» князя обретает защищающий смысл, восходящий к покрову Божьей Матери, разбитая князем драгоценная ваза – аллюзия на чашу Грааля, швейцарские дети и русские подростки, образы которых напоминают ангелов. Ведь дети как птицы стучатся в окно умирающей Мари со словами привета и любви – явная аллюзия на евангельский образ Духа Святого, в облике голубя явленного в иорданской крещенской теофании.

Жесты юродивого героя, прообразом которого является юродивый «Христа-ради» воспринимаются Барашковой вполне искренне, но воспроизводятся с отрицательным значением для её личной судьбы. Её смирение подточено болезненной обидой на соблазнителя Тоцкого, на невозможность исправить то, что произошло как бы само собой, по детскому незнанию жизни и людей. Её смирение вынашивает в себе болезненный росток гордыни, который приводит к трагическому финалу. «Рассказы Фердыщенко, Епанчина и Тоцкого в первой части романа «Идиот» не только являются исполнением условия литературной игры «пети-жё», по которой каждый из участников разговора должен рассказать свой самый дурной поступок в жизни, но и получают общее значение целого – сцены «званого вечера» в день рождения Настасьи Филипповны, который мог стать, но не стал днём духовного возрождения героини»[107].

На возражения своих гостей по поводу предлагаемой игры Анастасия Филипповна обращается к авторитету народной мудрости: «Волка бояться – в лес не ходить!» (8, 121). Её слова усиливают сказочный колорит эпизода: её игра является попыткой провести гостей через волшебный «лес», где их ждут испытания совести.

---

[106] *Захаров В. Н.* Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков. Вып. 1. Петрозаводск, 1994. С. 9.

[107] *Захаров В. Н.* Вставные жанры // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред.Г. К. Щенникова. Челябинск, 1997. С. 145.

Взрослые, как дети, боятся «леса» совести[108]; похоже, что никто из них не решился поведать остальным свой по-настоящему худший поступок, гости не приняли вызов хозяйки всерьёз. Но она сама идёт до конца, возможно с самого начала понимая, что собственный вызов придётся принимать ей самой, но для этого ей нужна была соответственная обстановка. Уход героини обставлен вполне по-сказочному. Пылающий камин, «огненные» глаза крайне возбуждённого Рогожина, почти разбойничья ватага, сопровождающая Парфёна Рогожина и Анастасию Филипповну, сама неожиданность и неотвратимость ухода, – всё это создает атмосферу, напоминающую похищение девушки Огненным Змеем русской сказки[109].

Князь Мышкин вступает в игру, единственный, кроме самой Барашковой, всерьёз относясь к происходящему. Применяя своё «волшебное средство», он вступает в борьбу с «антагонистом» Рогожиным. Этим средством оказывается письмо, приравниваемое знатоками юридической стороны дела к завещанию. В контексте христианской культуры письмо князя Мышкина символизует вериги юродивого Христа-ради. Его обнародование соответствует жесту древнерусского подвижника, который снимает с себя «тяготы» один раз в жизни – перед кончиной. Доставая и прочитывая это письмо, Мышкин-«юродивый» жертвует собой, полагая душу свою «за други своя». С этого момента начнётся его душевное «умирание», произойдёт обмирщение, которое завершится угасанием сознания, ставшим метафорой смерти. Вериги юродивого Христа-ради символизовали сам скованный способ существования души на земле. Снятие вериг перед смертью означало сакральный момент освобождения души от тягот земной жизни[110].

Чтение письма производит огромный эффект на всех присутствующих, поскольку князь мгновенно из нищего превращается в самого богатого среди компании гостей именинницы невесты – превращение, как неоднократно отмечалось, несомненно, сказочного характера. Но на решение Анастасии Филипповны оно не

---

[108] Для Мышкина не существует этого «леса» совести, поэтому и роль его определена хозяйкой соответственно. Его «лес» – это сам Петербург, в который он вступает почти без всякого практического опыта и буквально с несколькими копейками денег в кармане.

[109] Этот сказочный мотив похищения ещё ярче проявится в судьбе другой героини Достоевского, в эпизоде гибели Марья Ставрогиной в романе «Бесы».

оказывает решающего влияния. Она предпочитает погубить себя одну, не в силах поверить в возможность жить с князем Мышкиным, а, главное, не желая, чтобы её любили из жалости. Любви-жалости она предпочитает любовь-страсть как более верно и быстро ведущую к гибели. Оскорблённая в детстве, она не верит в возможность счастливой человеческой жизни. Рогожин для неё становится тем человеком, который поможет скорее позабыть о внешних приметах этой самой счастливой человеческой жизни, которыми она пока что располагает.

Одно из указаний Мышкина на характер шрифта во время «пробы пера» – «это шрифт русский» – представляет определённый интерес, поскольку всё сказанное Мышкиным по поводу ценности того типа красоты, который формируется через страдание, отсылает нас к национальной особенности универсального христианского типа красоты – красоты русского православного человека[111]. На наш взгляд, рабочая запись Достоевского о Мышкине «русский Христос» появилась именно в связи с этим пониманием красоты. И далее в романе автор показывает чрезмерные совестливость и стыдливость Анастасии Филипповны Барашковой, которые во многом определят её трагическую судьбу. А в одном из финальных эпизодов романа Достоевский ещё раз вернётся к идее русского типа духовной красоты, вкладывая в уста Мышкина проповедь о поиске «Русского Света»: «Откройте жаждущим и воспалённым Колумбовым спутникам берег Нового Света, откройте русскому человеку русский Свет, дайте отыскать ему это золото, это сокровище, сокрытое от него в земле»(6, 546). «Русский свет», «золото», «сокровище, сокрытое в земле», – все эти иносказательно поименованные атрибуты некоей «почвенной» драгоценности, по нашему представлению, ассоциируется с кровью Христа,

---

[110] Наша реконструкция этой детали образа древнерусского юродивого подробнее излагается в докладе: *Иванов В. В.* Юродивый в народной культуре Русского Севера // Рябининские Чтения – 95: Сб. докладов Междунар. науч. конф. Петрозаводск, 1997. С. 163 – 169.

[111] «Учительство» князя Мышкина и его странный облик органично связаны с его «юродством», о котором при первом же знакомстве говорит Рогожин, вкладывая в свою метафору положительный нравственный смысл: «...совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, Бог любит» (8, 32). На сакральность «учительства» Мышкина имеются косвенные указания автора в эпизоде беседы князя с Епанчиными. Например, девицы Епанчины именуются «согласным конклавом трёх девиц» (8, 32). Употребление термина «конклав» в отношении сестёр Епанчиных не несёт обычного отрицательного смыслового оттенка, принятого у Достоевского («скандальный сход действующих лиц»), здесь это слово имеет иронически-доброжелательный оттенок, адресованный девицам, в особенности Аглае, которая впоследствии своим поведением «оправдает» иронию автора, слишком гневно реагируя на «обиду» «предпочтения» ей другой.

спрятанной в земле, с легендой об Иосифе Аримафейском, с чашей Грааля (подробнее об этом см. в 3 разделе настоящей главы).

Анастасия Филипповна, подобно князю Мышкину, провела детство и юность в деревне. Есть и другие параллели в образах этих героев. Её воспитывала гувернантка-швейцарка, фигура которой соответствует фигуре просвещенного швейцарца профессора Шнейдера, на что раньше исследователи не обращали внимания. Достоевский указывает и на большую самостоятельность, внутреннюю работу души самой Анастасии Барашковой, неожиданно обнаруженную Тоцким после приезда его содержанки из деревни в Петербург: «Эта новая женщина оказалось, во-первых, необыкновенно много знала и понимала, – так много, что надо было глубоко удивляться, откуда могла она приобрести такие сведения, выработать в себе такие точные понятия» (8, 36). Нечто подобное можно сказать и о Мышкине. Где и когда мог Мышкин выработать в себе такие христианские понятия и так глубоко усвоить их? Напрасно искать логический ответ, исходя из внешних обстоятелств жизни князя. Это тайна души «хрстоподобного человека» Справедливо отмечалось чудесная природа глубинного знания Мышкиным русского слова, русского письма[112]. Совершенно верно и то, что «Идиот» – самый онтологический роман Достоевского, и – самый филологический. «Это роман о первоосновах бытия и о бытийствующем Слове, необходимом условии его осуществления, самореализации. Слово – не знак, не этикетка, не результат «договора» между говорящими. Слово не просто и не только называет предмет или явление. Вне и без слова нет бытия. Слово онтологично, язык и бытие тождественны»[113].

Гибель Барашковой и окончательное помутнение сознания Мышкина необходимы для прорастания «зерна» в душах способных к изменению персонажей (Рогожина, Гани, Коли Иволгина, генерала Иволгина, Веры Лебедевой), в душах читателей, у которых остаётся эмоциональное знание идеи награды добродетели в самом добром чувстве. Очень важным, на наш взгляд, является то обстоятельство, что незадолго до своей смерти Барашкова побывала в доме Рогожина, и увидеал там

---

[112] См.: *Башкиров Д Л.* «Воплощение идеального» в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» и традиции христианской культуры // Художественная литература: проблемы исторического развития, функционирования и интерпретации текста: Сб. науч. трудов. Ч. 1. Минск, 2000. С. 100.

гольбейновскую картину, изображавшую тело снятого с креста Спасителя. Её реакция сходна с реакцией на эту картину князя Мышкина. В проивовес этой «антииконе» Настасья Филиппована в одном из писем Аглае описывает сюжет воображаемой ею картины, на которой задумчивый Христос сидит, положив руку на «светлую головку ребёнка» (8, 380). Только «умершее» зерно способно прорасти и дать урожай сторицей – такова поэтическая логика трагического финала романа, вполне соответствующая поэтике Евангелия. Евангельская метафора «умершее зерно» становится не только знаком судьбы главных героев произведения, она обретает статус поэтического приёма, органично вошедшего в художественную ткань романа.

Сам эпизод беседы Мышкина в гостиной Епанчиных становится тем «зерном», которое будет «прорастать» в толще всего остального текста романа. В сущности, он предопределяет поэтику романа как поэтику триалога «христоподобного человека» с «миром». Это диалог различных уровней сознания, что предопределяет в итоге частичную внешнюю неудачу такого диалога: «мир» не вполне понимает Мышкина. Уровень сознания Мышкина определяется душевными качествами, «христоподобного человека», его способностью к «высшему самосознанию»: «... вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. *Ощущение жизни, самосознания почти удесятерялось в эти мгновения* (курсив мой – В. И.), продолжавшиеся как молния. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной гармонической радости и надежды, полное разума и окончательной причины <...> красота и молитва <...> высший синтез жизни <...> *самосознания и в то же время самоощущения в высшей степени непосредственного* (курсив мой – В. И.)» (8, 188). О подобных ощущениях размышляет другой герой Достоевского – Кириллов («Бесы»): «Есть секунды, их всего зараз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой <...> я про то

---

[113] *Ермилова Г.Г.* Восстановление падшего слова, или о филологичности романа «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 12. С. 54.

<…> что человек в земном виде не может перенести. *Надо перемениться физически или умереть* (курсив мой – В. И.)» (10, 450)[114].

Вместе с тем, в романе «Идиот» Достоевский оставляет читателю надежду на будущее исправление «мира» и повествует об этом как раз в начальных эпизодах произведения, связанных с воспоминаниями Мышкина о Швейцарии и детях швейцарской деревни. Ведь именно дети поняли и приняли духовность князя, они попытались и смогли жить, следуя наставлениям своего старшего друга.

Обратим внимание на чрезвычайно важную особенность поэтики, также ранее не отмеченную: трагический финал романа внешне соответствует трагическому финалу Евангелия. Но эпизод соответствия тем евангельским эпизодам, которые связаны с воскресением и вознесением Спасителя и которые являются истинным финалом, утверждающим торжество Благой Вести в Священном Писании, Достоевский помещает в начале романного повествования отчасти открыто (описание жизни и впечатлений в Швейцарии), а отчасти прикровенно, в аллюзиях и символах, о которых уже было выше сказано.

Другой особенностью поэтики романа «Идиот» является то, что жизнь главного героя в швейцарской деревне представляет собой некий эталонный образец для его жизни в России после возвращения туда из Швейцарии. «Швейцарские» эпизоды составляют канву идеального романа, из которого, как из зерна, и должен вырасти текст собственно романа о князе – «русском Христе». Обе сюжетные линии объединяет образ и фигура главного героя: «В «Идиоте» всё движение идёт не к центральной фигуре князя Мышкина, а от неё ко всем»[115]. Во-вторых, такое объединение возможно по причине наличия в обоих сюжетах трагических женских фигур: смерть Мари служит аллюзией-предсказанием смерти Анастасии Филипповны. Различает и разъединяет их то обстоятельство, что в первом случае диалог героя с «миром» состоялся благодаря тому, что слушателями и учениками Мышкина были дети, а во втором случае неудача диалога связана с миром взрослых,

---

[114] «Мир», окружающий Мышкина, не способен на самопожертвование, его пугает и останавливает перспектива «перемениться физически или умереть», о которой он не знает, но предощущает её как нежелательную.

[115] *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского // Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т.2. С.29. Сравнение показывает очевидное соответствие поэтики образа главного героя романа «Идиот» поэтике Евангелий, где всё движение идёт от центральной фигуры Христа.

неспособных к изменению людей: «Смотрите, какую любовь дал нам Отец, чтобы нам называться и быть детьми Божиими. Мир потому не знает нас, что не познал Его. Возлюбленные! мы теперь дети Божии; но ещё не открылось, что будем. Знаем только, что, когда откроется, будем подобны Ему, потому что увидим Его, как Он есть» (1-е Ин. 3. 1 – 2). Дети услышали третий «голос» триалога, а большинство взрослых нет. Тем самым, «между» событиями в России и собственно евангельским текстом стоят события с Мари и детьми в Швейцарии. Швейцарское близкое прошлое князя Мышкина становится своего рода призмой, сквозь которую преломляется свет Евангелия, проливающийся на страницы романа об «идиоте». Тем самым может идти речь о двух «слоях» времени, которые предшествуют настоящему романного времени, выполняя функцию «абсолютного прошлого» эпического произведения древности.

Как уже сказано, обе женщины, вокруг которых возникает отторжение мира взрослых (Мари в швейцарской деревне и Анастасия Филипповна в русской столице), в итоге погибают. Обе они – параллель евангельскому образу Марии Магдалины[116]. Благодаря Мышкину, смерть Мари сплотила детей, которые поначалу преследовали её, подражая взрослым, а потом полюбили: «Я имъ разказалъ какая Мари несчастная; скоро они перестали браниться и стали отходить молча. Мало-помалу мы стали разговаривать, я отъ нихъ ничего не таилъ; я имъ все разказалъ. Они очень любопытно слушали и скоро стали жалеть Мари. Иные, встречаясь съ нею, стали ласково съ нею здороваться… Однажды две девочки достали кушанья и снесли къ ней, отдали, пришли и мне сказали. Скоро и все стали любить ее, а вместе съ темъ и меня вдругъ стали любить. Они стали часто приходить ко мне и все просили, чтобъ я имъ разказывалъ»[117]. Ясно, что ожидание спасения Мари или Настасьи Филипповны в прямом смысле этого слова не соответствуют внутренней логике и атмосфере романа. Невозможно спасти того, кто сам не стремится к этому с необходимой силой желания. Грешница Настасья Филипповна и в «аду» рогожинского мрачного дома грезит светлым ликом Христа. Она, подобно Лизавете Смердящей, предпочитает ад

---

[116] Ср.: «Настасья Филипповна (раскаявшаяся Магдалина «скрытого мифа») не спасается, а погибает» (*Назиров Р. Г.* Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов, 1982. С. 97).

[117] *Достоевский Ф. М.* Идиот. Электронный вариант в Интернет. Конкордансы. http://netra.karelia.ru/bin/concor.orig?t=_k.html&f=idiot/main.

Раю светлому, чтобы и там, во мраке, произнести свою осанну Христу, образ которого, несомненно, ассоциируется у неё с образом «князя Христа».

Общение Мышкина с детьми в Швейцарии напоминает общение учителя с учениками, однако, это «учение» противоположно школьному. Профессор Шнейдер усмотрит в действиях своего подопечного некую «школу», некую «систему», которую признает неправильной и станет оспаривать в своих беседах с князем: «Шнейдеръ много мн• говорилъ и спорилъ со мной о моей вредной систем• съ д•тьми. Какая у меня система! – Недоумённо восклицает Мышкин, но сам же и объясняет свои правила общения с детьми, естественным образом выработавшиеся в их общении. – А въ посл•дствіи я и учился, и читалъ все только для того, чтобъ имъ потомъ разказать, и вс• три года потомъ я имъ разказывалъ[118]. Когда потомъ вс• меня обвиняли, - Шнейдеръ тоже, - зач•мъ я съ ними говорю какъ съ большими и ничего отъ нихъ не скрываю, то я имъ отв•чалъ, что лгать имъ стыдно, что они и безъ того все знаютъ, какъ ни таи отъ нихъ, и узнаютъ, пожалуй, скверно, а отъ меня не скверно узнаютъ. Стоило только всякому вспомнить, какъ самъ былъ ребенкомъ. Они не согласны были...»[119].

Сам же профессор Шнейдер действительно имеет или, пытается создать в своей клинике некую школу, поскольку, как указывает Мышкин в разговоре с Епанчиными, он не только лечит гимнастикой и обливанием холодной водой, но берётся и за духовное развитие своих пациентов. Рациональная система доктора Шнейдера вступает в противоречие с «системой» его пациента. «Система» Мышкина – это взятое за правило и естественное для него обыкновение не только говорить о христианстве, но и следовать христианству непосредственно в каждом возникшем жизненном случае, при любых самых неудобных для него обстоятельствах и притом немедленно.

Очевидно, что «школа», или «система» князя Мышкина – это школа сердечного и деятельного участия к ближнему, активное сострадание. В этом сострадательном типе любви коренится то странное и обидное для Аглаи и

---

[118] Систематичность общения Мышкина с детьми наряду с очевидным нравственным результатом свидетельствуют о том, что в процессе этого общения на самом деле сложилась некая «система» (Шнейдер прав), некая духовная «школа», хотя сам учитель и ученики не осознавали её таковой.

Анастасии обстоятельство, что Мышкин готов жениться на каждой из них. Он и в самом деле был готов жениться на каждой, но только не в обыкновенно принятом смысле, а в смысле жениха-Христа, он соискатель христовых невест, хотя как будто сам об этом не подозревает. На это указывает эпизод посещения князем алтаря во время ожидания приезда в храм для венчания Настасьи Филипповны. Какой «жених» ожидает свою невесту в алтаре? Загадочная фраза князя, прозвучавшая в ответ на известие о бегстве Барашковой из-под венца, («так и должно быть») в этом случае является предсказанием её близкой смерти. Она действительно стала «невестой» Христа, образ Которого являлся её воображению незадолго до смерти.

В романе «Братья Карамазовы» эпитетом «князь» Грушенька наделяет Алёшу Карамазова. Известно, что этот эпитет употребляется под влиянием духовного стиха. На наш взгляд, имеет место и влияние образа Мышкина на создание образа Алёши в целом, а вместе с тем и на возникновение эпитета «князь» в «Братьях Карамазовых». Сразу отметим главное совпадение в авторской трактовке главных героев двух романов: Алёша, так же, как и Мышкин, дружит с группой детей-школьников. Он становится для них чем-то вроде духовного наставника. Преследование детьми мальчика Илюши Снегирёва напоминает преследование девицы Мари детьми швейцарской деревни. Умиротворяющая роль в этих конфликтах, естественно, достаётся старшим друзьям детей, но дело не только в возрасте. Алёша Карамазов не намного старше лидера школьников Коли Красоткина, а Мышкина профессор Шнейдер перед расставанием называет ребёнком в полном смысле слова: «Шнейдеръ... сказалъ мн•, что онъ вполн• уб•дился, что я самъ совершенный ребенокъ, то-есть вполн• ребенокъ, что я только ростомъ и лицомъ похожъ на взрослаго, но что развитіемъ, душой, характеромъ и, можетъ-быть, даже умомъ я не взрослый, и такъ и останусь, хотя бы я до шестидесяти л•тъ прожилъ. Я очень см•ялся: онъ, конечно, не правъ, потому что какой же я маленькій? Но одно только правда: я и въ самомъ д•л• не люблю быть со взрослыми, съ людьми, съ большими, - и это я давно зам•тилъ, - не люблю, потому что не ум•ю»[120].

---

[119] *Достоевский Ф. М.* Идиот: Электронный вариант в Интернет. Конкордансы. http://netra.karelia.ru/bin/concor.orig?t=_k.html&f=idiot/main.

[120] *Достоевский Ф. М.* Идиот. Электронный вариант в Интернет. Конкордансы. http://netra.karelia.ru/bin/concor.orig?t=_k.html&f=idiot/main.

Очень близко к описанию этого психологического типа подошел Д. Н. Овсянико-Куликовский в своём учении о трёх частях души (мыслящей, чувствующей и «высшей», синтезирующей две первых через религиозное и нравственное чувство): «Никто не будет отрицать, что религиозность есть чувство... Но вместе с тем достаточно хоть немного вникнуть в особый характер этого чувства, чтобы убедиться в следующем: в противоположность другим чувствам, оно есть суждение. В нравственном императиве этот характер суждения проявляется еще отчетливее: любое движение нравственного чувства, первый лепет совести есть уже скрытое суждение, чуть ли не силлогизм. Это значит, что не только чувство, но и мысль, и притом не «механически» (ассоциативно) связанные друг с другом, а так, что **это мысль постольку, поскольку чувство, и наоборот – чувство постольку, поскольку мысль.** Принимая во внимание эту двойственность природы религиозного и этического и их неразложимость на мысль, отдельную от чувства, и чувство, отдельное от мысли, мы приходим к воззрению на психические образования как на самые несомненные проявления настоящего психического синтеза личности... Начало этого слияния уже осуществилось в двух душевных пунктах – в религиозном и этическом. Оттуда ясно, какое огромное значение принадлежит религиозному и нравственному прогрессу человечества, рассматриваемому с точки зрения постепенного усовершенствования личности, создания ее цельности и единства»[121].

В образе князя Мышкина Достоевский и показывает такую становящуюся личность, в которой формируется «высшая» душа. Это формирование идет быстро, стремительно по сравнению с другими героями, у которых подобное формирование либо отсутствует, как у Тоцкого, либо замедляется, принимая болезненно отрицательную форму, как у Настасьи Филипповны, Аглаи, Ипполита, Лебедева. Стремительность формирования «высшей» души Мышкина влечёт за собой состояние, которое окружающими вопринимается как нервное заболевание: его

---

[121] *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Введение в ненаписанную книгу по психологии умственного творчества // Осьмаков Н. В. Психологическое направление в русском литературоведении: Д. Н. Овсянико-Куликовский. М., 1981. С. 119 – 120.

лечат. Вылечить его невозможно, поскольку для излечения от такого «недуга» этого «больного» нужно было бы погрузить в духовный сон.

Формирование души Мышкина осложняется не только необычным темпом её развития, а еще и ритмическими ускорениями (пульсациями) внутри самого ритма её роста-движения. Пульсирующий ритм расширяющейся души Мышкина напоминает бытие расширяющейся вселенной. В ускорениях, которые совпадают внешне с конклавами персонажей, Мышкин и «теряет голову», становится «странником без головы», в котором начинает мыслить сердце, а обычный бытовой человеческий ум почти совсем устраняется.

Когда мы говорим о двух сюжетных линиях в романе «Идиот», то возникает вопрос: зачем автору два начала в «Идиоте»? Два зачина в романе «Идиот» словно перекликаются с двумя концовками в романе «Преступление и наказание» (попытка покаяния без раскаяния при явке в полицейскую контору и раскаяние через год после суда в каторге). Приём двойного сюжетного действия соответствует различным уровням духовной чистоты и духовной работы этих персонажей. Один из этих персонажей стоит лишь в начале пути внутреннего преображения, а другой уже является, по выражению Н. Я. Берковского, «человеком конечной цели»[122].

Можно сказать, что первое «начало» в Швейцарии – это своего рода, если использовать терминологию теории эпического жанра, время нравственно ценного эпического прошлого (личный «золотой век» Мышкина), а «второе» начало в России соответствует собственно романному времени и течению событий, в котором абсолютная ценность Мышкинской позиции оказывается под сомнением. Уточним, что второе начало происходит «между» Европой и Россией, поскольку герои знакомятся в поезде. Они находятся между Европой и Россией на Дороге[123], хотя

---

[122] *Берковский Н. Я.* «Идиот», поставленный Г. А. Товстоноговым // Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969. С. 571.

[123] Искусственно созданная железная дорога принципиально отличается от естестевенной дороги сказки (тропа – ногами протоптанный путь). Поэтому можно говорить о нахождении героев романа во время их знакомства на особенном участке Дороги – их встреча происходит как бы на мосту между Европой и Россией. В народной сказке и мифологии мост – это сакрализованный локус, как правило, он является местом испытания героя-искателя. В романе Достоевского на этом «мосту» герой встречает своего будущего побратитима и одновременно – антагониста. Губернатор в романе «Бесы» увлекается строительством игрушечной железной дороги с «воксалом, кирхой» и т. п. Это невинное увлечение чиновника является аллюзией на то, что он оказывается невольным пособником проникновения волнодумных идей в русскую губернию из Западной Европы.

географически поезд идёт по территории России, стало быть, Мышкин знакомится с Рогожиным и Лебедевым в России. Выстраивается следующая схема: Европа – Дорога – Россия; Мышкин – Рогожин – Лебедев. Трём пространственным величинам соответствуют три персонажа, а через них – три силы, сошедшиеся вместе в первой предконклавной ситуации романа. В результате ряда предконклавов и конклавов романа впоследствии эти три персонажа разводятся географически векторно противоположно на огромные расстояния друг от друга. Лебедев остается на месте, Рогожин едет в Сибирь, а Мышкин обратно в Европу.

Встрече главных героев в вагоне поезда откликается сцена на даче Лебедева, где он отвечает на вопросы о толковании им Апокалипсиса, о сравнении сети европейских железных дорог со звездою Полынь: «Не железных путей сообщения… а всего того направления, которому железные дороги могут послужить, так сказать, картиной, выражением художественным» (8, 311). Вместе с Лебедевым, в России, остаётся «школа» князя Мышкина: его образ несут в своих сердцах Вера Лебедева, Коля Иволгин, девицы Епанчины, генеральша Епанчина, Ганя и Ипполит и сам отставной чиновник Лебедев, шут, нежно любящий своих детей и молившийся за графиню Дюбарри и всех ей подобных. Ведь именно детскому, наивному сознанию как и сознанию юродивого Христа-ради, свойственно характерная именно для «русской святости» «попытка принять слова Христа о любви к врагам, о непротивлении злу, о необходимости подставить ударившему другую щеку абсолютно буквально, без оговорок, без перетолкований»[124]. Комментируя это высказывание С. С. Аверинцева И. А. Есаулов справедливо делает вывод: «Это и есть проявление того христоцентризма, который, как мы полагаем, конституирует единство древнерусской литературы и русской классики Нового времени, прежде всего, XIX века. Возможно, что глубинная, тесная и никогда не прерывающаяся связь с Новым Заветом – *главное*, что создает и единство русской культуры в целом»[125].

---

[124] *Аверинцев С.* Византия и Русь: два типа духовности // Новый мир. 1988. № 9. С. 231.
[125] *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. С. 248.

2.3. «Церковь-Семья» Алёши Карамазова

...Древнерусский храм в идее являет собою
не только собор святых и ангелов, но собор *всей твари.*
Евгений Трубецкой.

Для понимания художественного образа таких героев, как Мышкин, Соня, Алеша и Аркадий Долгорукий их возраст имеет большое значение. Аркадий назван автором Подростком. Одноименным с прозвищем героя становится и роман о нём. На самом деле все эти герои формально вышли из подросткового возраста. Младшим из них, Соне и Алёше, по восемнадцать лет, Аркáдию около двадцати, а Мышкину двадцать шесть лет. И хотя юридическая норма совершеннолетия России девятнадцатого века равнялась двадцати одному году, нельзя сказать в прямом смысле слова, что кто-либо из перечисленных персонажей Достоевского является подростком. Подросток, «недорастель», по старорусскому выражению – это отрок в его верхнем возрастном пределе, мальчик около 14 – 15 лет от роду. Собственно подростки у Достоевского есть, под эту возрастную категорию точно подходят Коля Красоткин и Коля Иволгин. Между подростками в точном смысле слова и «подростками» в его метафорическом смысле можно поместить восемнадцатилетнего Ипполита, который по своему умственному развитию опережает подростков Красоткина и Иволгина, но по развитию сердца далеко отстоит от Мышкина, Алёши Карамазова и Сони Мармеладовой.

Само слово Подросток имеет природу прозвища, а «подлинное прозвище (как и подлинное ругательство) амбивалентно, биполярно <...> Оно по-особому связано с временем: оно фиксирует в нём момент смены и обновления, оно не увековечивает, а переплавляет, перерождает, это – «формула перехода». Оно, как и имя, связано с рождением и смертью, но оно их сближает и сливает, превращает колыбель в гроб, гроб в колыбель»[126].

Что могут дать нам попытки уточнения возраста молодых персонажей Достоевского? Во-первых, их возраст указывает на проблему причинно-следственной

связи между поколениями отцов и детей (преимущественно в аспекте отцов и сыновей в «случайном семействе»). И, во-вторых, тип героя-подростка, паспортный возраст которого не имеет существенного значения, у Достоевского восходит к образу евангельского Христа и Его учеников. Возраст Христа в Евангелиях не назван точно не только потому, что тексты Благой Вести создавались после крестной смерти и воскресения Сына Божия довольно много времени спустя, но потому, что для Бога не имеет значения конкретный возраст Его земного воплощения. В двадцать три, как и в тридцать три Он тот, кому «нет еще и пятидесяти», но Он «видел стада Авраама». Ученики же Христа по самому смыслу и психологии, по статусу даже ученическому как бы пребывают в возрасте переходном, то есть, подростковом, в определённом смысле слова, разумеется.

Наличие или отсутствие отцовства существенным образом оказывает влияние на формирование характера героя романов великого «пятикнижия». Раскольников, Мышкин, Соня, Алёша Карамазов, Коля Красоткин, Ипполит, Ставрогин, – все они в прошлом или настоящем романного времени теряют своих отцов. В художественной вселенной писателя происходит своеобразное, грозное и загадочное «усекновение» старшего поколения. Отцы персонажей Достоевского трагически недолговечны, почти все они обретаются в тени смертной сени. Эта ситуация заставляет героев искать опоры внутри себя, и в некотором роде такой опорой, своеобразной заменой утраченного отца становится идея. Другими словами, герой идеи (нравственно ориентированной у Сони, Мышкина и Алёши Карамазова, отрицательно ориентированной у Раскольникова или Ивана Карамазова) служит этой идее также самоотверженно, как если бы это был вполне послушный воле отца сын.

Образ Христа близок внутреннему миру этих персонажей уже постольку, поскольку нравственно-иерархическое содержание фигуры евангельского Христа отвечает главному запросу героя романа Достоевского, он служит идеальным образцом для того, кто утверждается в сыновней роли. Ведь Он Сын Божий, всегда следующий воле Бога Отца. Однако в Евангелии тема отцовства и сыновства не исчерпывается священной парой Бога Отца и Бога Сына. В евангельский текст

---

[126] *Бахтин М. М.* Дополнения и изменения к «Рабле» // «Вопросы философии». 1992. № 1. С. 147 – 148.

органично входит тема множественности ветхозаветных «отцов», точнее, праотцов и древних пророков, предсказавших своему народу будущее пришествие Мессии.

Евангельская тема множественности ветхозаветных отцов, дополненная и завершенная идеей Единого Отца Небесного Нового Завета раскрывается в творчестве Достоевского в преображенном виде в романе «Подросток», главный герой которого в прямом смысле слова имеет сразу двух отцов – кровного и законного, и в этом в огромной степени состоит трагедия его детства и юности. Такое «множественное» отцовство ранит маленького Аркадия уже самой фамилией «Долгорукий». Ведь каждый раз при новом знакомстве ему приходится объяснять, что он не из князей. Интересно провести типологическую параллель между сыном Версилова и княжеской фамилией Долгоруких, которые, по преданию были произведены в дворяне царём Иваном Четвёртым из низшего сословия. Причём первый представитель будущего знатного рода был ещё и татем, и в очень интересной ситуации «дерзнул» – дал пощечину государю, правда, не подозревая, что перед ним находится сам царь: «Царь Иван Васильевич отправился как-то ночью, переодевшись в простое платье, с целью выведать мнение приближенных к нему лиц и нечаянно попал в притон воров. Обходясь с ними по-дружески, он стал отпускать насчет Царя непристойные шутки. Одному из воров его остроты не понравились, и он закатил злословящему увесистую пощечину. Иван Васильевич, столь тяжко проученный за свою отвагу, поспешил домой и велел тотчас же схватить этих воров. На другой день он их, заключенных в темнице, осмотрел и, узнав своего вчерашнего наставника, промолвил: “Долга поистине у тебя рука, что достал вчера вечером до главы Царя своего. Не падай, впрочем, духом! Повелеваю – да будет навсегда имя твое и твоему потомству – Долгорукие”. После сего он возвел его в дворянское звание, пожаловал богатства и осыпал милостями»[127].

Отметим мотив битья по лицу маленького Аркадия в пансионе, а также пощечину, которую получил Версилов во время своего европейского житья за границей. Интересной параллелью этой типологической линии служит и юродский жест Версилова – разбивание иконы, столь очевидно кощунственное с точки зрения

---

[127] *Рейтенфельс Яков.* О Московии // Чтения в императорском обществе истории и древностей Российских. 1905. Кн. 3. С. 123.

традиционной русской святости. Ведь это тоже своего рода «битьё по лицу» – иконному лику. Возвышение через унижение – это психология юродства Христа-ради, идёт ли речь о царе русского средневековья или о дворянине девятнадцатого столетия и его незаконнорожденном сыне. Дворянин, «бьющий» иконописный лик, напоминает нам древнерусского татя, который согласно легенде бьет грозного царя по лицу, выступая тем самым на защиту царского достоинства. Он также напоминает кощунства юродивого Христа-ради, допускаемые им в храме относительно икон, под внешним слоем рисунка, на которых находится изображение дьявола, как это было с юродивым Василем Блаженным Московским. Жест Версилова в аксиологии и сакральной символике юродства может прочитываться как стремление проникнуть за границы внешней религиозности даже ценой кощунства. Этот жест говорит о стремлении Версилова сделаться «Долгоруким», пройти в сферу святости – туда, где уже находится Макар Долгорукий. Дополнительный смысл этой сцены тот, что христианская святость испытывается святостью дохристианских покровителей семьи и очага (Версилов бьет икону о печь). И хотя внешний результат как будто против христианской святости (икона сломана), но на самом деле именно христианская святость сохраняет и духовно сплачивает семью Версилова. Её «очаг» (родственное дружество) не уменьшаются, а укрепляются после такого «безумного» жеста.

Княжеская фамилия Подростка является также и аллюзией на образ князя Мышкина, который, будучи на самом деле князем древнего рода, одновременно всем своим обликом противоречит принятой атрибутике знатного лица. Ни его одежда, ни его поведение – ничто не обличает в князе Льве Николаевиче Мышкине аристократа социальной иерархии. Он аристократ иерархии духовной, той, в которой, по слову Христа, «будут последние первыми, и первые последними» (Мтф. 20, 16). «Княжество Мышкина скорее не родословное, а духовное»[128]. Подобно этому «княжество» Подростка указывает на потенциальную возможность духовного развития, а путь этого развития – христианский: от «идеи Ротшильда» и могущества материального Подросток переходит к идее странничества и отшельничества.

---

[128] *Ермилова Г. Г.* «Князь Христос» и русский религиозный мир // Ф. М. Достоевский и национальная культура / Под ред. Г. К. Щенникова, А. В. Подчиненова. Челябинск, 1994. С. 31.

Имеет свое значение то обстоятельство, что «законный» отец Аркадия Долгорукого оказывается странником-праведником, а фактический отец его со временем тоже начинает стремиться к праведничеству христианского типа. Молва доносит до главного героя и читателя сведения о странностях в европейском периоде жизни Версилова: этот русский дворянин «лучшей тысячи» пощёчину «снёс» и настоящие вериги носил, как юродивый Христа-ради. Возможно, двойное отцовство Подростка в преображенном виде символически восходит к двум традициям изображения Бога в Библии (Яхве Ветхого Завета и Бог Отец Нового Завета). Мотив огня, евангельской свечи, которая светит всем с открытого места, своеобразно вплетается в тему двойного отцовства в романе «Подросток»: « – Эти лестницы… – мямлил Версилов <…> Мы уже дошли до выходной двери, а я все шёл за ним. Он отворил дверь; быстро ворвавшийся ветер потушил мою свечу[129]. Тут я вдруг схватил его за руку; была совершенная темнота. Он вздрогнул, но молчал. Я припал к руке его и вдруг жадно стал ее целовать, несколько раз, много раз. – Милый мой мальчик, да за что ты меня так любишь? – проговорил он, но уже совсем другим голосом. Голос его задрожал, и что-то зазвенело в нем совсем новое, точно и не он говорил» (VIII, 229 – 230)»[130]. Этот звенящий «совсем другой голос» Версилова принадлежит «совсем другому» Версилову, тому, в котором сыновья любовь и нежность Подростка пробуждает отца духовного, что кардинально меняет его отношения к сыну. Наряду с другими глубокими переживаниями человека «лучшей тысячи» это отношение сына помогает аристократу Версилову сделать шаг в сторону «аристократизма» князя Мышкина.

На первый взгляд может представиться, что ситуация двойного отцовства в романе «Подросток» уникальна для творчества Достоевского. Между тем эта ситуация в менее явном виде встречается и в других романах, так что можно говорить о мотиве двойного отцовства как особенности романной поэтики великого «пятикнижия». Алёша Карамазов при живом отце имеет духовного отца в лице

---

[129] Это напоминает ритуальную сцену итальянского карнавала, на которую указал Бахтин: во время карнавального шествия сыновья кричат отцам – смерть вам, сеньор отец, и задувают их свечи. Здесь же, наоборот, гаснет свеча сына, который припадает к руке отца, в поисках Отца. Рука Отца заменяет свет ненужной теперь свечи, она вернее земного света-огня – нетварный свет символизует предуказание теофании Отца.

[130] Цит. по: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 288.

старца Зосимы. Ставрогин пытается обрести отцовскую защиту от собственной «бездны» у духовного отца архиерея «на спокое» Тихона. Опекун купец Папушкин (заместительная функция отцовства проявляется корневой основой фамили опекуна) заменяет отца юному князю Мышкину. Сирота Ипполит тянется к самому Мышкину как к духовному отцу. Ганя Иволгин при живом отце, генерале, но опустившемся, «исключенном» генерале дружит и почти по-сыновьи вхож в семью преуспевающего генерала Епанчина. Для Гани генерал Епанчин становится тем образцом, в лице которого он видит сам себя в будущем и который хотел бы превзойти: «Иволгин, король иудейский!» – такова сокровенная мечта генеральского сына в начале романа «Идиот». Князь Мышкин в первые же часы знакомства затмевает для Гани образ удачливого генерала-капиталиста. Искреннее раскаяние и желание поцеловать руку князю Мышкину говорят о наметившейся очень важной перемене в характере этого молодого человека. Мотив целования руки в православной культуре восходит к сакральному жесту получения благословления от священника или родителя. Ганя признает в этом эпизоде духовное «отцовство» Мышкина.

Следующий поступок на пути духовного развития Гаврилы Ардалионовича происходит вечером того же дня, в гостиной Настасьи Филипповны, когда он не взял большую сумму денег, брошенных в камин Барашковой. Это переломный момент в судьбе и развитии характера этого персонажа, но начало этому изменению положено чуть раньше в гостиной его собственной квартиры. И даже ещё чуть раньше, когда, на пути из дома Епанчиных к себе домой, раздосадованный отрицательным ответом Аглаи, Ганя резко укорял Мышкина за воображаемую вину «идиота». На этом слове он был остановлен – «пробуждён» – от своей отрицательной эмоции спокойным и полным достоинства замечанием Мышкина. В дальнейшем Гаврила Ардалионович будет помогать князю Мышкину в той сложной ситуации, в которую втянули его доброжелатели «наследника» Бурдовского.

Разумеется, что Ганя вовсе не изменяется к лучшему раз и навсегда, он, как и Лебедев, помогая князю в одном деле, в другом обманывает его, преследуя собственную выгоду. Но нужно признать, что все самые опустившиеся персонажи, несомненно, испытывают благотворное воздействие князя Мышкина. Ипполит, который говорил много неприятного князю, между прочим произнёс и важное слово

в один из моментов, связанных с чтением своего «завещания»: «Я с Человеком прощусь» (8, 348). Во всяком случае «человеком с большой буквы» Мышкин является не только доля Ипполита в какоё-то из моментов его стыдливой исповеди перед предполагаемой смертью. Таким человеком Мышкина признают все его знавшие в России, хотя, понятно, что в зависимости от обстоятельств не всегда и далеко не все могли это высказать вслух, как сделал Ипполит. Можно сказать, что воздействие Мышкина на Гаврилу Ардалионовича Иволгина очевидно благотворно и нравственный характер этого влияния несомненен: «И вновь "современным подходом" объявляется дискредитация Мышкина как идеального героя, а романа как художественного шедевра»[131]. На наш взгляд, такой подход к пересмотру традиций прочтения образа Мышкина оказался возможным лишь с позиций чисто линеарнного метода мышления, характерного для протестантского (секуляризованного) богословия (профессорского, по выражению Достоевского) или собственно атеизма. Сфера сердечной эмоции, столь важная для верного понимания и ощущения святости в православном христианстве в этом случае почти целиком оказывается неучтенной. Мыслящее сердце Мышкина, его чувствующий разум недоступны линеарности. Как писал В. В. Вейдле: «В искусстве есть не только разум, но и душа; целое в нем

---

[131] *Щенников Г. К.* Целостность Достоевского. Екатеринбург, 2001. С. 25. В этой монографии в главе «Метафизика романа «Идиот» на стр. 25 – 42 Г. К. Щенников дает развёрнутую и обоснованную критику положений ряда авторов сборника: Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения / Под ред. Т. А. Касаткиной. М., 2001. С. Янг, О. Меерсон, Т. Касаткина, С. Бочаров и др. авторы этого сборника прибегают к весьма произвольному толкованию текста романа «Идиот». Например, князя Мышкина обвиняют в том, что он «даже в церковь не ходит». Укажем здесь лишь фактическую неточность подобного утверждения: в романе упоминается, по крайней мере, четыре посещения Мышкиным храма. Посещение Мышкиным алтаря во время ожидания прибытия Барашковой для венчания мы понимаем как указание автора на будущее безбрачие своего героя, на то, что он человек Божий («Жених, ожидающий невесту в алтаре»), для которого недоступность таинства брака состоит в необязательности для него этого таинства. Второе символическое значение посещение Мышкиным алтаря, вероятно, указывает на его внешнее поражение в миру, на возвращение его болезни. Во всяком случае, в русской церковной истории существует интересная параллель. Из патриаршей переписки известно, что в Иверском монастыре троекратное пение влетевшего в алтарь храма соловья было расценено как предсказание скорого падения патриарха Никона, известие о котором дошло до монахов в следующем 1667 году: «И как начали петь степенную песнь, первый антифон, и в олтари на горном месте седя, преж почал посвистывать по обычаю, и защокотал, и запел, и пропел трижды, и то пенье мы, архимарит, и наместник, и строитель, и братия, слышали» (Осоргин М. Собр. соч.: В 2т. М., 1999. Т. 2. С. 11).

непостижимым образом предшествует частям; искусство есть живая целостность»[132]. И «только из любви рождается искусство»[133]. Добавим: и только любовью познаётся.

Необычным вариантом замены умершего родителя для Родиона Раскольникова становится образ французского императора Наполеона. Происходит своеобразная «подмена» родителя, преображенное соответствие мифологического и библейского мотива подмены младенца. Образ Наполеона и «идея Наполеона» как бы «рождают» Раскольникова-убийцу, поскольку в далеком детстве родной отец оказался бессильным даже попытаться остановить убийцу живого существа, смерть которого произошла на глазах ребёнка вопреки его просьбам о пощаде этого существа. Отказ в милосердии стал незаживающей раной в душе мальчика Родиона. Идея убийства вошла в подсознание в качестве страшного образа, обладающего невольной привлекательностью..

Повторимся, что речь идет о поэтическом замещении фигуры отца. Такое замещение не более чем условность, особенно в случае с Раскольниковым. Тем не менее, эта условность в художественном мире Достоевского имеется, и она играет важную роль, указывая на процесс роста, развития сознания героя, тип которого мы называем «Подросток». Роман «Подросток» так назван Достоевским именно потому, что в нём он предпринимает попытку выявить и показать различные ступени нравственного взросления человека. К определяющим признакам типа героя-подростка, во-первых, относится незавершенность его характера, но одновременно, во-вторых, этот герой пребывает в перипетиях развития. Незавершенность имеет динамический, а не статический характер. Например, Ганя Иволгин по этим признакам тоже должен быть отнесён к типу героя-подростка, поскольку способен воспринять благодатное влияние князя Мышкина. Больше того, Ганю Иволгина роднит с Аркадием Долгоруким тема власти через обретение материального богатства на начальном этапе развития этого характера. Он, как и Аркадий, преодолевает искушение власти денег, возвращая рогожинские деньги Настасье Филипповне.

Образ Алёши Карамазова близок образу князя Мышкина.

---

[132] *Вейдле В. В.* Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX в. М., 1991. С. 276.
[133] *Вейдле В. В.* Умирание искусства. С. 277.

Однако сразу необходимо отметить и различия, имеющиеся в этих двух нравственно положительных фигурах. Главное отличие состоит в том, что «жениховство» Алёши Карамазова более внутреннего и более приближенного к христианской наполненности этого понятия свойства, чем «жениховство» князя Мышкина. Мышкин ведь и в самом деле князь, родовитый, хотя и обедневший дворянин. Он и в самом деле жених, поскольку сватается поначалу к Анастасии Барашковой, а потом и к Аглае Епанчиной. Его сватовство едва не завершается женитьбой. Чтобы лучше понять характер этих различий, обратимся к сопоставлению содержания романа «Братья Карамазовы» с текстом канонических Евангелий. Вспомним, что Алёша впадает в сноподобное состояние при чтении евангельского эпизода о чуде в Кане Галилейской. Он словно присутствует на брачном пиру – там, где сотворяет чудо претворения воды в вино Сын Божий. Алеша «*открыт* для мистического видения "Каны Галилейской"»[134]. А затем, «будучи духовно преображенным, открыт и для посещающего его духа благодати Божией: "Как будто нити ото всех этих безчисленных миров Божиих сошлись *разом* в душе его, и она вся трепетала, "соприкасаясь мирам иным"...»[135]. Можно предполагать, что происходит некое мистическое бракосочетание Алёши. Но с кем или с чем? Другой важный эпизод, связанный с сомнениями, порождёнными обстоятельствами смерти духовного наставника Алёши старца Зосимы, сон его на земле, – проясняет характер «жениховства» Алексея Карамазова. Проснувшись, он поднимается с земли сильным и успокоенным, преодолевшим свои колебания. Произошло слияние его духа с духом земли, которая в поэтике Достоевского прочитывается как символ почвы народных нравственно-религиозных представлений (Земля – Богородица).

Согласно народным представлениям Алёша перед выходом в «мир» набирается от Матушки Земли сил. Сон Алёши – богатырский сон. При этом образ Алёши христианизован, очевидно, что это не только богатырь народной «почвы», он православный «богатырь-рыцарь», получивший в своем мистическом сне тайну или тайны чаши Грааля. Алёша «услашал» их от самой Земли, ведь Иосиф Аримафейский был заключен заживо во гробе, в земляной темнице, в которой «Иосифу является

---

[134] *Мочульский К.* Достоевскиий. Жизнь и творчество. Париж, 1980. С. 518.
[135] *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. С. 125.

Христос, передает ему сосуд, содержащий Его кровь, и сообщает Иосифу "тайны Грааля"»[136]. Иосиф после долгого пребывания во мраке не в состоянии распознать источник явленного ему света, «Граальская теофания» потрясает и ослепляет узника: «Я не могу ни видеть Вас, ни узнать!»[137] – восклицает он. Неузнанный Христос в творчестве Достоевского – это тот Христос, которого нужно распознавать в человеке по его делам и реакциям на окружающий мир. В русской народной православной традиции человек узнаётся из причастности (или оторванности) его от земли, от «почвы». Богородичных ли ты кровей? – трудный вопрос для героя Достоевского. Это то же самое, что спросить: христианских ли ты кровей? Эти вопрошания даже уголовные преступники с гневом задают преступникам антихристианского плана, как это было в столкновениях Раскольникова на каторге и Федьки Каторжного с Петрушей Верховенским по поводу кощунства Петруши над иконой Божьей Матери[138].

Возвращаясь к параллели с чашей Грааля, мы вспомним, что кровь Христа, страдающего за людей во искупление их греха была собрана Иосифом, спрятана от преследователей и позже во время нахождения его под землей чудесным способом вручена ему Самим Христом для хранения. Кровь Спасителя освятила землю наряду с теми каплями крови Христа, которые, по другой легенде, непосредственно стекали на кости Адама, смывая с них первородный грех. Тем самым, по нашей реконструкции этой легенды, не только человек через кости Адама, но и вся Земля получила новый, священный статус от крови Христа. Евхаристия рождающей земной почвы становится залогом будущего спасения человечества – вот одна из тайн чаши Грааля. Вот, возможно, куда восходит русская народная интуиция почитания Земли Матушки Богородицей. Согласно этой интуиции Земля стала высшим Существом Богородичных кровей, Ей передалось Богородичное материнство после успения Матери Божией. Отныне Она покровительница человеку в его земной жизни, а

---

[136] *Евзлин М.* Космогония и ритуал. М., 1993. С. 223.

[137] Цит. по: *Robert de Boron,* Le roman du Saunt-Graal, Wilhelm Fink Verlag. Munhen, 1981. P. 737 – 738.

[138] Федька Каторжный, обобравший с оклада иконы драгоценный «земчуг», жестоко бьет по лицу Петра Верховенского, сбивая того с ног, за его кощунственный, профанирующий жест – запустил грызуна (мышь) за оклад иконы. Этот профанирующий жест засталяет с большей уверенностью допускать наше истолкование народного речения «беден как церковная крыса». Эту духовную бедность, скудость, оборачивающуюся гордыней, показывает Петр Верховенский.

Богородица – в Жизни Вечной на небесах. Поэтому трепет души Алёши Карамазова, соборно прикоснувшегосу ко всему Божьему миру через прикосновение к Земле Матери в аксиологической системе православных координат вполне логичен и понятен. Благодать нисходит на него не только «сверху», но и «снизу», поскольку для такого «соборного» героя, по нашей терминологии сакрализованного персонажа, усвояется в некоторых случаях их жизни только «верх» независимо от обыденной топологии героя и обстоятельств. Душа Алёшина трепетала в присутствии Бога, которого видел он не физическим зрением – теофания, явленная герою перед тем, как автор выведет на страницы романа Христа в «поэмке» Ивана Карамазова.

Тем самым Алёша как бы «обвенчан» с народной нравственностью: его исход из монастырской жизни в жизнь мирскую, по совету Зосимы, и есть начало нового пути уже в качестве, условно говоря, «семейного» человека. Та соборность, которую ощутил он в видении Каны Галилейской, должна была претвориться в соборность всего реального жизненного пути Алёши Карамазова и предельно расширить сам принцип семьи до соборной семейственности всего живого.

Говоря о братьях Карамазовых, К. В. Мочульский убедительно показывает, что «писатель изображает трёх братьев, как *духовное единство*. Это – соборная личность в тройственной своей структуре… Концепцией *соборной личности* определяется построение романа»[139]. Разумеется, будущая «семья» Алёши не семья в обычном смысле слова, в смысле кровного родства и брачных отношений мужчины и женщины. Его семьёю становится группа мальчиков-гимназистов, которых он наставляет великому делу христианской любви. Образно говоря, это тоже «кровная» семья, но родство её евхаристического плана, ибо оно зиждется на священной крови самого Христа. И в этом смысле христианская Церковь может мыслиться Семьей, Родом, родословным Древом которой становится честное Древо Распятия, а духовным «плодом» «неупиваемая чаша» – «чаша Грааля». Алёша, который прикоснулся к Земле, прикоснулся тем самым к этой чаше. В романе «Идиот» своеобразной метафорой чаши Грааля становится драгоценная ваза, нечаянно разбитая в гостиной Епанчиных во время званого вечера князем Мышкиным. В этом вполне нечаянном и вполне закономерном жесте-поступке просматривается протест

«князя Христа» против внешне красивых, но бессодержательных форм «чаши Грааля», содержимое которой утрачено современной цивилизацией, цивилизацией права, а не долга.

Вполне возможно, что в оставшейся ненаписанной части романа автор показал бы нам именно этот духовный процесс общения Алёши Карамазова с народом-семьёй, то есть десятая книга романа «Мальчики» стала бы тем «зерном», которое несло в себе урожай сторицей будущей части всего произведения. Поскольку нравственные колебания имели место у юноши Алёши, возможно, они возникли бы и у зрелого деятеля Алексея Карамазова на ином уровне и в другом оформлении лицами и событиями. Известная исследовательница пишет по этому поводу: «Представляется неточным свидетельство Суворина о том, что Достоевский собирался “провести Алёшу через монастырь и сделать революционером. Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду и в этих поисках, естественно стал бы революционером”. В этой записи (сделанной, по-видимому, в 1893 г.) соответствует истине, может быть, только то, что Алёша в дальнейшем прошёл бы ряд новых испытаний. Возможно даже, он совершил бы и политическое преступление. Но нельзя предположить, что именно этот герой должен умереть за революционную идею. Ничто в существующей части романа не подтверждает этой мысли»[140].

На наш взгляд, в существующей части романа не имеется материала не только для предположений о смерти Алёши за революционную идею – там нет материала и для прогноза о политическом преступлении. Вообще говоря, вряд ли вполне можно обосновать какие бы то ни было предположения о характере судьбы героя книги, которая оказалась недописанной. Но коль скоро существует традиция подобных предположений, то, примыкая к ней, выскажем догадку несколько иного рода: в ненаписанной части романа Алёша Карамазов предположительно мог стать основателем новой христианской Церкви. Достоевский на момент завершения известной нам части романа не был готов на его продолжение, и это стало главной

---

[139] *Мочульский К.* Достоевский. Жизнь и творчество. С. 490 – 492.

[140] *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». С. 191. В. Е. Ветловская цитирует Суворина по изданию: Суворин А. С. Дневник / Ред., предисл. и примеч. М. Кричевского. М.; Пг., 1923. С. 16.

причиной отсутствия продолжения. Он не был готов писать о революционной деятельности своего героя, поскольку уже описал этот тип в «Бесах» и вряд ли собирался менять свою точку зрения на ниспровергателей России. Понятно, что к этому типу Алёша не имеет никакого отношения.

Достоевский – по целому ряду причин – также не был готов окончательно писать об Алёше – устроителе новой Церкви. И главной из этих причин, скорее всего, была та, что сам он не мог ещё достаточно точно сформулировать основы этой христианской организации, и именно такой, где вполне исключалась бы возможность повторения явления авторитарности и личностного культа иерархов, которые он подверг критике в «поэмке» Ивана о великом инквизиторе. Полагаем, он находился в процессе обдумывания этой важнейшей и исключительно сложной идеи. Но, до некоторой степени, основы этой будущей церковной общинности он изобразил в существующей части романа «Братья Карамазовы», в сценах монастырской и народной жизни. Идеи этой общинности особенно явно запечатлены в образе старца Зосимы, покойной матери Алёши Карамазова, но в особенности – в образе самого Алёши и образах детей: «В Алеше Карамазове писатель подчеркивал всегда, что он – деятель, причем нового, не до конца пока выяснившегося типа. Речь шла – ни больше, ни меньше – об обновлении христианства»[141].

Если это предположение о будущей роли Алёши верно, тогда оно объясняет наличие намёков на «школу» князя Мышкина в романе «Идиот», которая противостоит школе деревенского учителя Тибо, «школе» местного пастора и «школе» профессора Шнейдера. Ведь «школа» Алёши, добровольно взявшего на себя роль монастырского послушника, тоже противостоит светской школе гимназистов, из недр которой они вынесли свой тяжёлый конфликт, который был разрешён именно в рамках Алёшиной «школы». Такое предположение проливает некоторый дополнительный свет и на проблемы семьи в романе «Подросток» и в ряде других произведений писателя.

Ведь образ Алеши близок и образу Подростка. С наибольшей очевидностью это проявляется в сценах, связанных со смертью духовного отца Алёши, старца

---

[141] *Викторович В. А.* Достоевский и Владимир Соловьев // Достоевский и мировая культура. № 1. Ч. 2. СПб., 1993. С. 22.

Зосимы. Если у Подростка одновременно два живых отца, то у Алёши тоже два отца, но оба уходят из жизни в самом начале задуманного и лишь отчасти написанного большого романа. Какую поэтическую функцию имеет эта двойная смерть отцовства в романе «Братья Карамазовы»? Смерть кровного отца указывает на наступление момента окончательного отрыва главного героя романного повествования от стихии жизни как явления собственно быта. Эта смерть выводит Алёшу окончательно из «мира», параллельно и почти одновременно смерть духовного отца «подростка» выводит его из стабильной сферы монастырского общежительства. Старец перед смертью завещает идти своему духовному сыну в мир. Тем самым подчеркивается новая роль и новая функция Алёши в «миру». Зосима направляет Алёшу к мирянам, чтобы он стал тем «зерном» на дороге и пашне жизни, которое даст всходы сторицей, по евангельскому слову. Угроза сожжения Христа, прозвучавшая из уст инквизитора в «поэмке» Ивана Карамазова является аллюзией на возможность ещё одной, неизмеримой утраты – утраты внутри себя каждым из окружающих Алёшу людей, внутри самого Алёши божественного образа Спасителя. Этого, третьего «усекновения», произойти не должно. Иван, живописующий младшему брату прекрасный Лик Христов, выполняет роль евангельского Иоанна Предтечи (тот тоже родственник Христа, возможно двоюродный брат) «князя» Алёши, как называет его Грушенька. А «княжеское» в Алёше перекликается с «княжеским» в Подростке и Мышкине и указывает на «жениха» Христа. Иван на самом деле не столько затрудняет подобными беседами, сколько «выравнивает» будущий путь младшего брата, приуготавливая его к тем испытаниям, которые поджидают его на пути в «мир».

Похоже, что мыслитель и писатель Достоевский в свои последние годы искал возможности, хотя бы теоретические, потенциальные, соединения основ религиозного монастырского жития с основами и традициями народной нравственности и народной жизни. Он искал нечто такое в современной ему жизни, что можно было бы противопоставить разрушительному примеру и влиянию «случайного семейства». В романе «Братья Карамазовы» (в сцене посещения семейством Карамазовых старца) как раз и показана противопоставленность

«случайного семейства» и монастырского общежительства, а также необходимость единения мирской и монастырской жизни.

Одновременно эта сцена иллюстрирует наличие существующих трудностей на пути такого сближения людей. Поклон старца Зосимы «будущему страданию» Мити Карамазова подчёркивает эту трудность и указывает на её причины – «будущее страдание» как следствие духовного невежества и страстности представителей мирской жизни, а отчасти и монастырской братии. С точки зрения нашего предположения, избрание прототипом главного героя святого Алексея человека божия особенно значимо, поскольку сюжет его жития повествует о нахождении праведника в доме своих родителей после многолетнего отсутствия неузнанным и невоссоединившимся с ними до самой кончины. Ведь попытка объединения чистых начал монастырского жития и народной общинной жизни как раз стала бы моментом объединения духовных пастырей типа старца Зосимы и простого народа на основах любви и по типу семейному. Житийный сюжет возвращения праведника в семью для завершения своей подвижнической жизни под кровом отчего дома в романе Достоевского как раз иллюстрирует идею внесения монашеской жизни в жизнь мирскую. К сожалению, написанная часть произведения лишь повторяет для нас, но на ином историческом материале, «неузнанность» героя. Кардинального изменения древнего житийного сюжета на страницах романа Достоевского не происходит. Перед нами разворачиваются лишь начальные сцены жития Алёши «в миру», и, прежде всего, это сцены его общения с детьми.

Вероятно, именно эти сцены являются прообразами главных событий ненаписанной части романа. Вся сложность создания задуманного текста заключалась в перенесении отношений между детьми в мир взрослых. В романе «Идиот» Достоевский как будто демонстрирует ряд неудач таких попыток князя Мышкина[142], в романе «Братья Карамазовы» он идёт дальше в развитии образа Учителя, он даёт ему слово в сцене «у Илюшиного камня», в котором излагаются принципы праведной жизни в миру. А это любовь, смирение, прощение, присутствие

---

[142] То, что здесь мы говорим о «неудаче» попытки князя Мышкина вовсе не отменяет наших рассуждений в главе «Школа» князя Мышкина». Понятно, что мы имеем в виду лишь относительную неудачу главного героя романа «Идиот» в его отношениях с миром взрослых, «больших», как он

во взрослом сознании памяти праведного опыта детства: «Знайте же что ничего нѣтъ выше и сильнѣе, и здоровѣе, и полезнѣе впредь для жизни какъ хорошее какое-нибудь воспоминаніе, и особенно вынесенное еще изъ дѣтства, изъ родительскаго дома... вотъ какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминаніе сохраненное съ дѣтства можетъ-быть самое лучшее воспитаніе и есть... И даже если и одно только хорошее воспоминаніе при насъ останется въ нашемъ сердцѣ, то и то можетъ послужить когда-нибудь намъ во спасеніе»[143]. Сравним: «Возлюбленные! будем любить друг друга, потому что любовь от Бога, и всякий любящий рождён от Бога и знает Бога; Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь» (1-е Соб. посл. Ин. 7 – 8). Евангельская сюжетная и этическая основа эпизода обращения Алёши Карамазова к мальчикам возле могилы Илюши Снегирева не вызывает сомнения у исследователей: «Сцена у камня воспроизводит ситуацию основания Христом церкви – «на камени» любви и памяти к умершему Илюшечке воздвигается «малая церковь», соединяющая мальчиков, чтобы идти «вечно так, всю жизнь рука в руку» (15; 197)[144].

Мы видим, что, эти правила или принципы, изложенные Алёшей Карамазовым в прощальном слове, вполне совпадают с «учением» «школы» князя Мышкина, изложенным иносказательно в беседе с генеральшей и девицами Епанчиными. Таким образом, Достоевский поставил своего главного героя у первого дорожного «столба» на его будущем пути основателя новой традиции понимания Церкви как Семьи «кровно» родственной Христу. В реальной жизни это, скорее всего, предполагало более глубокое проникновение в быт христианской идеи и христианского принципа жизни в Любви. Предполагало расширение границ незримого храма незримой телесным зрением Церкви Христа.

Что касается проблемы изображения строителей нового духовного общества, новой церковной организации («малой церкви», по выражению А. Гачевой), то, очевидно, что в самой жизни не хватало материала для создания образов людей, вступивших в такое духовно-жизненное общение, когда каждый момент бытовой

говорит. Частичную неудачу в мире взрослых на чисто житейском плане, на момент настоящего времени в художественном пространстве романа.

[143] *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. Электронный вариант в Интернет. http://netra.karelia.ru/bin/concor.orig?t=_k.html&f=karamaz/main.

[144] *Гачева А.* Новые материалы к истории знакомства Ф. М. Достоевского с идеями Н. Ф. Федорова. С. 220.

стороны сакрализуется в полном объёме и при этом продолжается род и семья кровная внутри семьи духовной. Например, сам Алёша в этом случае должен был бы стать семейным человеком, иметь жену и детей. Его общение с детьми показывает, что отцовство кровное вовсе не является для него чем-то психологически невозможным. Но в обозримом художественном времени и пространстве романа не имеется девушки-невесты, вместе с которой он мог бы образовать кровно-духовную семью-общину. И это ещё одна конкретная причина остановки писательского творчества. Здесь нужна была бы Соня Мармеладова, но свести двух таких людей, два таких поразительных человеческих типа, какими являются Соня и Алёша, в одном произведении писателю не позволил закон художественной правды, который не может противоречить правде жизни.

Н. Ф. Фёдоров, размышляя о роли женщины в человеческом обществе, писал, что «в женщине нужно воспитывать главным образом дочь человеческую, внуку, правнуку, и потом лишь мать»[145]. Слова Н. Ф. Федорова наводят нас на мысль о возможной аллюзии имени и образа Сони Мармеладовой на евангельское словосочетание «Сын Человеческий» в редакции Достоевского – «Дочь человеческая». Как Сын Божий нисходит в тварный человеческий мир, чтобы обожить и спасти его, так, возможно помыслить и представить себе ход мысли писателя, София, Премудрость Божия, нисходит для просветления и возвышения женского начала в человечестве, для снятия в нем изначальной животно-страстной составляющей, порождающей в мужской части человечества влечение ожесточенного, насильственного характера. Мы видим в образе Сони Мармеладовой как раз это сочетание: вынужденное силами обстоятельств и жертвенными чертами характера Сони («насильное») служение животной составляющей мужской природы, с одной стороны, и добровольное духовное служение мужчине, такому представителю мужской культуры, каков Родион Романович Раскольников, – с другой.

В романе об Алёше Карамазове имя Соня, София достаётся матери главного героя. Именно с её влиянием автор связывает такие качества своего героя, как душевная чистота и способность к состраданию. Как верно отмечает Г. К. Щенников:

«И сама родная мать словно бы вдохнула в него любовь к Богу и любовь к людям: не случайно свой духовный поиск Алёша начинает с разыскания могилы матери»[146]. Тем самым для этого героя «Земля Богородица» и «Мать-Сыра Земля» русских народных представлений скреплена духом (любовью), кровью и плотью его родной матери, тело которой почило в земле. Алёшино чувство любви к людям и Богу неизмеримо усилено и подкреплено этой женственной тройственной поддержкой: мать, Богородица, Земля. Упомним и о значимости сочетания имени матери Алёши с её отчеством (Соня в художественном мире Достоевского означает, как известно, Премудрость Божию) и отчества (Ивановна, – глубинные русские народные корни). В этом случае могила Алешиной матери становится глубочайшим символом философии человека у Достоевского, как философии праведности, укорененной в женственности народных духовных представлений. Некая болезнь, напоминающая кликушество, которой страдала Софья Ивановна – это намёк на то, что русская народная почва поражена болезнью, против которой и поднимает Достоевский такого «героя», такого духовного работника, подвижника «в миру», каким является Алеша Карамазов. Напомним, что мать Подростка тоже Софья, а для Раскольникова Соня Мармеладова после смерти его родной матери отчасти заменяет мать кровную.

В романах «Бесы» и «Братья Карамазовы» даны два типа «случайного семейства», внешне очень похожих, но различных по своему духовному содержанию и нравственному результату. Женитьба Ставрогина на Хромоножке, является своего родом апогеем типа «случайного семейства». Они не живут вместе, происходят из различных слоёв общества, ни по характеру, ни по умонастроению совершенно не подходят друг другу. Их официальное бракосочетание по настоянию Ставрогина держится в тайне. Ясно, что он не собирается иметь детей от Хромоножки, «юродство» которой очень напоминает древнерусских природных юродивых, то есть больных людей. В конце концов, он санкционирует смерть своей жены, как Иван Карамазов – смерть своего отца. Параллелью этой «семье» в «Братьях Карамазовых» является семейство отставного капитана Снегирёва (Ставрогин тоже офицер в отставке). Жена Снегирёва тоже больна и тоже немного «не в себе». Но у капитана

---

[145] *Федоров Н. Ф.* Сочинения. М., 1994. С. 119.
[146] *Щенников Г. К.* Целостность Достоевского. Екатеринбург. 2001. С. 289.

Снегирёва есть дети, он любит свою больную жену и детей, а Илюша любит отца. Мы видим, что любовь решает всё, что появление «случайного семейства» не связано непосредственно с материальными лишениями, хотя они могут осложнить жизнь семьи необычайно, как это показано в «Преступлении и наказании».

Между прочим, тот же закон художественной правды не позволил бы Достоевскому «провести Алёшу через каторгу», поскольку через каторгу уже прошёл бы Дмитрий Карамазов. Каторжный опыт принятия основ народной жизни пригодился бы Мите, который (следуя нашему предположению о судьбе Алёши) стал бы горячим и деятельным сподвижником младшего брата в предполагаемом жизненно-церковном строительстве.

Мы видим, что Соня, Лев Мышкин и Алёша – все они являются защитниками и покровителями детей. Их объединяет христианское чувство любви, обращённое к детям как таковым и к детям в облике взрослого человека, поскольку все они – дети Божии. И это ощущение они несут в себе и пытаются передать другим – это и есть их «школа», их «семья», их «монастырь», или община. Эти три персонажа, разъединённые своим художественным бытованием на страницах различных произведений, если рассматривать их одновременно (в качестве еще одного варианта «соборной личности», но уже приложимой не к одному произведению, а ко всему творчеству), всё же могут служить неким приблизительным образцом предполагаемой семьи-общины.

Возможно, «проступок», «преступление» Алёши Карамазова, о котором или которых что-то говорил Достоевский Суворину, были лишь зашифрованы фразой о «революционности» героя в будущем. Но, как знать, не имелась ли в виду, в подтексте, революционность религиозного плана. Известно, что Достоевский с уважительным интересом относился к старообрядчеству («я не розню от народа пятнадцать миллионов старообрядцев»[147]), интересовался и другими религиозными движениями и направлениями. Возможно, он сам, православный христианин, страшился своих размышлений и, во всяком случае, не стал высказываться до конца, полагая, что у него есть ещё в запасе немало времени. Нужно признать и то, что

мощный критический потенциал «Поэмки» о великом инквизиторе, несмотря на точно названный адрес: католичество, XV век, на самом деле обращён ко всей христианской Церкви в её земных институтах и представителях иерархии. Например, известно отрицательное отношение писателя к протестантизму. В статье «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевский писал: «Англиканские священники и епископы горды и богаты, живут в богатых приходах и жиреют в совершенном спокойствии совести <...> Это религия богатых и уж без маски <...> У этих убеждённых до отупения профессоров религии есть одна своего рода забава: это миссионерство» (5, 73). Слава Богу, не было в православии инквизиции, но костры, хотя и немногочисленные, всё же пылали. А, по Достоевскому, двести тысяч человек, казнённых инквизицией в одной только Испании, и слезинка одного замученного ребёнка дают равное основание для создания такого произведения как «поэмка» Ивана Карамазова.

Так или нет, но, во всяком случае, земное сиротство Сони Мармеладовой, Льва Мышкина и Алёши Карамазова восполняется духовным отцовством. Но они одиноки каждый в своём художественном мире; кровно родственная и одновременно духовная семья стала бы тем идеалом, следуя за которым, герой Достоевского преодолел бы не разрушением и насилием (революция), а любовью и созиданием бедствие разъединения кровных родственников, поколений и общественных групп. Общие черты этой Церкви мы находим в поучениях старца Зосимы, духовного наставника Алёши: «Любите все созданіе Божіе, и цѣлое и каждую песчинку. Каждый листикъ, каждый лучъ Божій любите. Любите животныхъ, любите растенія, любите всякую вещь. Будешь любить всякую вещь и тайну Божію постигнешь въ вещахъ. Постигнешь однажды и уже неустанно начнешь ее познавать все далѣе и болѣе, на всякъ день. И полюбишь наконецъ весь міръ уже всецѣлою, всемірною любовью. Животныхъ любите: имъ Богъ далъ начало мысли и радость безмятежную. Не возмущайте же ее не мучьте ихъ, не отнимайте у нихъ радости, не противьтесь мысли Божіей. Человѣкъ, не возносись надъ животными: они безгрѣшны, а ты со своимъ величіемъ гноишь землю своимъ появленіемъ на ней и слѣдъ свой гнойный

---

[147] Обратим внимание на то, что Ф. М. Достоевский не называет старообрядцев «раскольниками», то есть, уважительно следует самоназванию представителей старообрядческой Церкви, а не официально

оставляешь посл• себя, - увы, почти всякъ изъ насъ! - Д•токъ любите особенно, ибо они тоже безгр•шны, яко ангелы, и живутъ для умиленія нашего, для очищенія сердецъ нашихъ и какъ н•кое указаніе намъ. Горе оскорбившему младенца»[148]. Эта речь старца Зосимы является одним из высоких образцов его духовного учительства: «Учительство мы обнаружили и в «Преступлении и наказании», и в «Идиоте», и в «Бесах». В последнем романе Достоевского, в «Братьях Карамазовых», учительство особенно сильно выдвигается. Там сделана попытка нарисовать, в лице старца Зосимы, идеальный образ учителя»[149].

Старец Зосима говорит о единой семье: Человечество – Животный мир – Растительный мир – Мир минералов (тело планеты в его материальном выражении). Всё это, по мысли старца, объединяется сознательной любовью человека, напутствие старца – в таком именно толковании христианских заветов любви. В сущности, Зосима раскрывает евангельское понятие «ближнего», распространяя его на животное, растение, «каждую песчинку» и «всякую вещь». Старец подчёркивает ложное самовозвеличивание человека, цивилизация которого оставляет за собой на Земле «гнойный след», – насколько современно и актуально звучат его слова сегодня, когда экологические проблемы приобретают поистине характер глобальной катастрофы. Для старца Зосимы совершенно очевидно, что, возможно и необходимо распространение заповеди «не убий» на животных, ибо они наравне с людьми являются членами одной родственной общности. Гимн живой природе старец заканчивает призывом особенной любви к детям. Перефразируя известное выражение гуманистов «человек – мера всех вещей», можно сказать, что для Зосимы – «ребёнок – мера всех вещей». Ведь именно ребёнок, «дитё», гармонично вписывается в мир бессознательной живой природы, привнося в неё сознание, но сознание чистое, младенческое, ангелоподобное и христоподобное. В понимании старца, детская весёлость естественным образом вписывается в религиозность: «Очевидно, именно весёлость Мити и Груши представляется Достоевскому одним из залогов их нравственного спасения, жизненной основой духовного преображения.

принятому для них названию в государстве.

[148] *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. Элекетронный вариант в Интернет. http://netra.karelia.ru/bin/concor.orig?t=_k.html&f=karamaz/main.

[149] *Шестов Лев.* Преодоление самоочевидностей // Властитель дум. С. 534 – 535.

Ведь и в судьбе Зосимы, наверное, сыграло свою роль то, что был он «... отроду нрава весёлого» (14, 268). Здесь вспоминаются слова героя из другого романа Достоевского – «Подросток» – Макара Долгорукого, который тоже связывал способность к вере с весёлостью: «Ты-то безбожник? Нет, ты не безбожник... нет, слава Богу! <...> ты – человек весёлый» (13, 301)[150]. О том же, несколько по-другому было сказано раньше: «Никто не может быть истинно весел, кроме серьёзных людей. В конце концов, человек может радоваться только сути вещей. Он может радоваться только вере»[151].

В русле этих размышлений иначе и, может быть, более точно прочитывается сцена предполагаемой смерти собаки Жучки, которой Илюша Снегирёв по наущению Смердякова «скормил» в хлебном мякише иголку. Детская шалость обернулась непреодолимыми для ребёнка страданиями. Ничего не смогла изменить даже ситуация вновь обретённой живой собаки, которую разыскал Коля Красоткин. Достоевский показывает здесь, что если вынуть любой «кирпич» из стены, то выпадают другие кирпичи, возникает угроза всей постройке, всей «Церкви-Семье»[152].

Н. Ф. Фёдоров справедливо указывал на то, что идея общества-Церкви просматривается даже в древнерусской хоромной архитектуре: «Если бы христианство было принято не внешне только, а преобразовало бы общину в церковь в том смысле, как это было сказано выше, тогда и самые избы своими фасадами составили бы стену храма, которая могла бы быть украшена священными изображениями (в образах, крестах, которые нередко можно видеть на воротах крестьян, купцов и т.п., нельзя ли даже видеть начало такого архитектурного выражения церкви...)»[153].

Нельзя убивать живое существо безнаказанно лично для себя и для всей «Семьи» в целом. Назидание достаточно очевидно: уничтожив животный мир (его символом является собака, непременный друг детских игр), человечество (его символ

---

[150] *Кунильский А. Е.* Смех в мире Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 76.
[151] *Честертон Г. К.* Гамлет и психоанализ // Самосознание европейской культуры XX в. М., 1991. С. 211.
[152] Это понятие мы употребляем метафорически, но метафора эта содержит ощущение полноты соборного верующего человечества, включившего в себя в определённом смысле всю живую природу.
[153] *Федоров Н. Ф.* Сочинения. М., 1994. С. 116.

– ребёнок) уничтожит само себя. Христианская религия учит отрешению не только от личного эгоизма, но и отрешению от видового эгоизма, не говоря уже о национальном и групповом эгоизме. В противном случае теряют свою ценность всякие размышления и разговоры о любви: «Любви, так же, как и христианства, наш век тоже совсем не понимает, потому что под любовью к одним (как, например, к бедным) скрывается обыкновенно ненависть к другим (к богатым)»[154].

Правда, евангельский Христос как будто нигде прямо не говорит о любви к животным, а между тем в священных текстах Благой Вести совершенно ясно выражена идея братства человека и животного мира. Мы можем видеть это в эпизоде въезда Христа в Иерусалим верхом на осляти – въезда на страдание и распятие. Существуют различные толкования на просьбу Христа привести ему двух животных, на которых он должен въехать в Иерусалим. В Толковой Библии А. П. Лопухина даётся такой комментарий: «Много глумлений было в разное время по поводу этих стихов, помещенных у Матфея. Штраус осмеивал рассказ евангелиста, говоря, что, два посланные Христом в Виффагию ученика по Его повелению привели оттуда ослицу с ослёнком, на обоих животных ученики возложили свои одежды и посадили на них Иисуса. Когда мы подумаем, говорит Штраус, как Иисус ехал одновременно на двух животных…, то наш руссудок молчит и мы не можем рассуждать до тех пор, пока не ознакомимся точнее с цитируемым евангелистом местом из пророка <…> Сначала оно (животное – В. И.) называется ослом, а потом определяется как ослёнок. Издатель подумал, что тут указывается на двух животных <…> – Но критик ошибается… и если Матфей передаёт о событиях иначе, то этого требовал от него не пророческий текст, а самая историческая действительность <…> Действительность нисколько не противоречила пророчеству; но последнее получило в ней совершенно оригинальное и совершенно непредвиденное подтверждение. Показание Иоанна, что приведен был ко Христу не осёл, а маленький ослик разъясняет все недоумения. Ясно, что это был ещё детёныш, маленький ослик, который не отвык от матери. Она нужна была, очевидно, для того, чтобы и его заставить идти. Какого-либо особенного символического смысла здесь, повидимому, нет. Но сам факт, что Спаситель ехал на молодом необъезженном ослике, весьма интересен и характерен. Как ни

---

[154] *Фёдоров Н. Ф.* Сочинения. М., 1982. С. 613.

величественно было начавшееся в это время около Христа народное движение, Сам Он был так кроток, что ехал не на лошади (как завоеватель), и даже не на большом осле, а на ослике, сыне подъяремной (ср. речи о снаряжении царей Исх. XV, 1, 4; Втор. XVII, 16; Ис. XIX, 8; XXXI, 1 – 3; Зах. IV, 6)»[155]. Мнение А. П. Лопухина о том, что Христос ехал собственно на ослёнке, «детёныше», «необъезженном» вряд ли приемлемо. Ведь в этом случае торжественный (хотя и смиренный) въезд Спасителя в Иерусалим превратился бы в посмешище, ибо рост ослёнка такого возраста, во всяком случае, менее восьмидесяти сантиметров. Практически на нём невозможно ехать верхом взрослому человеку[156]. А это естественное обстоятельство порождает комическую ситуацию, такую, как в сказке «Конёк-горбунок».

И верно, с житейской точки зрения довольно странная просьба, настолько необычная, что передача её сохранилась не во всех евангельских текстах. Однако в этой просьбе нет ничего странного, если учесть сакральную символичность момента. Одно животное – это всего лишь средство передвижения. Но два (ослица и ослёнок) – это семья. Семья животных означает здесь всё животное царство, весь мир живой природы. Беря с собой семью животных, Христос спасает не только человека (человечество), но весь мир, и для Него, очевидно, всё живоё – одна Семья, всё тварь Божия, нуждающаяся во спасении, а не только человек. В подтверждение нашего прочтения можно привести богословский комментарий по этому поводу князя Е. Трубецкого: «Древнерусский храм в идее являет собою не только собор святых и ангелов, но собор *всей твари.* Особенно замечателен в этом отношении древний Дмитриевский собор во Владимире на Клязьме (XII в.). Там наружные стены покрыты лепными изображениями зверей и птиц среди роскошной растительности. Это – не реальное изображение твари, как она существует в нашей земной действительности, а прекрасные идеализированные образы. Тот факт, что в центре всех этих образов помещена фигура царя Соломона, сидящего на престоле, даёт нам совершенно ясное откровение их духовного смысла. Царь Соломон здесь царствует как глашатай Божественной Премудрости, сотворившей мир; и именно в этом

---

[155] Толковая Библия, или Комментарий на все Книги священного Писания Ветхаго и Новаго Завета: В 3-х т. / Издание преемников А. П. Лопухина. 2-е изд. Новый Завет. Т. 3. СПб., 1911 – 1913. С.325 – 326.

[156] См.: Ветеринарная энциклопедия / Гл. ред. К. И. Скрябин: В 6 т. М., 1977. Т. 4. С. 666.

качестве он собирает вокруг своего престола всю тварь поднебесную»[157]. Такое понимание восходит и к словам преподобного Исаака Сирина, сказавшего что «признаком сердца милующего является возгорение сердца у человека о всём творении, о человеках, о птицах, о животных, *о демонах* и о всякой твари»[158].

На наш взгляд, это понимание также косвенно подтверждается ветхозаветным эпизодом, в котором описывается спасение праведного Ноя в ковчеге во время потопа вместе с животными – «каждой твари по паре». Подобная «пара», символизующая спасение для всего живого вместе с человеком, избрана Христом перед стенами Иерусалима. Похоже, что старец Зосима именно таким образом понимал отношение Христа к животным, и это понимание он передавал своему духовному ученику Алексею («Человек, не возносись над животными, они безгрешны…»). Сам Ф. М. Достоевский, откликаясь на объявление о создании Российского общества покровительства животным, писал: «Цели Общества вековечнее временной случайности. Это идея светлая и верная и которая, рано ли, поздно ли, а должна привиться и восторжествовать» (22, 27).

Постилание одежд учеников Христа на спины животных вместо сидения в этом случае может быть прочитано как символ неких уз, единящих человека и остальную живую природу через прикосновение человеческого сознания к идее и образу Бога. Это тем более вероятно, что вполне соответствует поэтике Евангелия, поскольку отзывается в одном из заключительных эпизодов, когда одежды Самого Спасителя будут поделены между воинами, охранявшими распятых. Тем самым христианская идея связи человека с Богом и со всей тварью Божией в сцене дележа одежд Христа отвергается частью человечества, что и порождает будущие противоречия и несогласия среди христиан. Существует еще один вариант церковного предания, в котором предлагается понимание езды на осленке как символ будущего призвания к вере непокорных язычников: «Ученики исполнили поручение Господа. Приведя осленка, они положили на него свои одежды. Спаситель продолжил на нем свой путь, предвозвещая призвание к вере непокорных, как

---

[157] *Трубецкой. Е.* Умозрение в красках // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв.: Антология. Вып. 1 / Сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. М., 1993. С. 210 – 211. См. также: *Трубецкой Е.* Смысл жизни // Там же. Вып. 2. С. 399.

[158] Иже во святых отца нашего аввы Исаака Сириянина Слова подвижнические. М., 1858. С. 299.

«жребя», язычников»[159]. Очевидно, что выше приведенные высказывания Е. Трубецкого и Исаака Сирина «покрывают» (вбирают в себя как частность) этот вариант истолкования особенностей въезда Спасителя в Иерусалим на страдание и распятие.

В романе «Братья Карамазовы» собака Жучка находится, она не погибает, и это даёт нам надежду, что идеи старца Зосимы о любви не только к ближнему – человеку, но и к ближнему – любому живому существу вплоть до живого существа планеты в целом, – эти идеи станут близкими духу и сердцу будущего человечества. Ведь «любить – значит быть тем, что вне меня; я имею своё самосознание не во мне, а в другом, но это такое другое, в котором я только и удовлетворяюсь, в котором я обретаю мир с самим собою: я есмь лишь постольку, поскольку во мне мир; если его во мне нет, то я – противоречие, я распадаюсь»[160]. Представляется, что в написанной части романа достаточно много материала, который позволяет размышлять именно в обозначенном направлении. Во всяком случае, его явно больше, нежели материала, который позволил бы всерьёз предполагать революционно-каторжное будущее Алёши Карамазова.

Согласимся, что романы Достоевского «открывают нам намного больше, чем, быть может, сам Достоевский намеревался сказать <...> Теория поэтического вдохновения как будто смежается с богословским учением о богодухновенности священных книг <...> Чем больше мы его читаем, тем более глубоким предстаёт текст и неисчерпаемым смысл <...> Пять романов – нечто большее, чем художественное произведение огромной ценности; они являются заветом и задуманы как завет»[161].

Тем самым, на наш взгляд, романы Достоевского – это «завет» о «Церкви-Семье» в том широком понимании духовной семьи-общины, которое здесь имеется нами в виду. Только в этом случае контаминируются идеи счастливого детства, истинного процветания будущего человечества, идеи христианства и образа Христа в центре всей контаминации: «В посмертных заметках Достоевского значится, между

---

[159] Вход Господень в Иеросалим // Календарь Древлеправославной Поморской Церкви на 2000 г. М., 2000. С. 46.
[160] *Гегель Г. В. Ф.* Философия религии: В 2т. М., 1976. Т.2. С. 230.
[161] *Барсотти Диво.* Достоевский. Христос – страсть жизни. М., 1999. С. 29 – 31 .

прочим, “написать книгу об Иисусе Христе”. Мы не знаем, написал ли бы он эту книгу, но в известном смысле все его книги, особенно последних лет, написаны о Христе, во всех Он является истинным, хотя и незримым центром, иногда выступая открыто. Величайшее торжество гения Достоевского состоит именно в том, что он по-новому, по-своему сумел в своих произведениях дать почувствовать живого Христа, он ставит Его как бы среди нас и, приближая Его, научает любить Его. Неотразимой силы и пафоса достигает поэтому Достоевский именно в тех местах своих произведений, где появляется у него зримо или незримо Христос»[162].

Известно также, что летом 1878 года (в пору работы над романом «Братья Карамазовы») Достоевский ездил в Оптину Пустынь. Вместе с ним в этой поездке находился молодой друг и ученик писателя Владимир Соловьев. Там Достоевский «рассказывал ему о плане своего нового романа, центральной идеей которого должны была быть «Церковь как положительный общественный идеал». Конец семидесятых годов – время наибольшей духовной близости между Соловьевым и Достоевским»[163].

Во всяком случае, верно то, что писатель находился в поисках хритианской идеи, способной противостоять разрушительному общественному явлению, маркированному им как «случайное семейство». В его творчестве мы не находим другого идеала, способного к такому противостоянию или, лучше сказать, качественной замене – замещению, кроме «Церкви-Семьи» с образом и идеей Христа в центре. Притом что очень часто Достоевский христианскую идею сопрягает с образом ребёнка или с образом такого взрослого человека, духовный мир которого близок миру детства. Так в его творчестве находит своё воплощение хритианкая традиция духовного натавничества.

---

[162] *Булгаков С. Н.* Венец терновый. Памяти Ф. М. Достоевского // Властитель дум. С. 380. [162] *Мочульский К. В.* Владимир Соловьев. Жизнь и учение // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Сост. и послесл. В. М. Толмачева. М., 1995. С. 120.

[163] *Мочульский К. В.* Владимир Соловьев. Жизнь и учение // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Сост. и послесл. В. М. Толмачева. М., 1995. С. 120.

ГЛАВА 3. НАРОДНО-ХРИСТИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ МОЛВЫ

3.1. Молва и принцип триалога

Авторитетный исследователь фольклоризма в творчестве Ф. М. Достоевского В. П. Владимирцев относит молву к тем народным жанрам, которых писатель творчески коснулся в меньшей степени, чем «песен, сказок, городских романсов, быличек, сказа, «народного театра», духовных стихов, житийных повествований»[164].

На наш взгляд это верно лишь в той мере, в которой можно говорить об изученности жанра молвы и его влияний в творчестве писателя. На самом деле молва оказала очень большое влияние на формирование поэтики Достоевского, о чём говорит и сам В.П. Владимирцев: «Романист выработал себе правило: «Писать в смысле: *говорят* (9; 236 – курсив Д. – Прим. ред.). В его текстах феноменально «умышленно» высокая частотность вводного слова «говорят» (подсудность факта молве), а также употребление родственных ему: «поговаривают», «весь город заговорил», «рассказывают», «ходят такие рассказы», «вспоминают», «слышно», «ходили сплетни», «уверяли», «сообщал о слухах» и т. п., – указание на интенсивное присутствие поэтически обыгрываемой житейско-бытовой разноголосицы, «профольклорного» разномыслия»[165]. Например, молва о Наполеоне I Бонапарте в творчестве Достоевского предстаёт в самых противоречивых преломлениях в ряде произведений. В повести «Господин Прохарчин» (1, 257), в журнальной редакции рассказа «Честный вор», в «Дядюшкином сне», в «Записках из Мертвого дома», в «Записках из подполья», в «Преступлении и наказании», в романах «Идиот», «Подросток» и «Братья Карамазовы»[166].

---

[164] *Владимирцев В. П.* Фольклоризм // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск, 1997. С. 125.

[165] *Владимирцев В. П.* Фольклоризм. С. 125.

[166] См.: *Назиров Р. Г.* Об этической проблематике повести «Записки из подполья» // Достоевский и его время. Л., 1971. С. 143 – 153; *Захаров В.Н.* Мотив свободы в сюжете «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1989. С. 107 – 110; *Альми И. Л.* К интерпретации одного из эпизодов романа «Идиот» (рассказ генерала Иволгина о Наполеоне) // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 10. СПб., 1992. С. 163 – 172; *Тихомиров Б. Н.* К вопросу о «прототипах» образа идеи в романах Достоевского // Достоевский: Мат-лы и иссл. Т. 10. СПб., 1992. С. 42 – 55.

В Толковом словаре Даля молва определяется не только как «говор, слух, н′аслух, слава, народные толки или ходячие вести», но и «намолчка»[167]. Поэтому, на наш взгляд, молва имеет отношение не только к полифонизму творчества Достоевского, но и к поэтике косноязычия его юродивых героев и юродствующих персонажей. «Голос», «голоса», по определению Бахтина, и «исихия», свойственная многим христианским подвижникам, в том числе юродивым Христа-ради, в преображённом виде усвоена творчеством Достоевского.

Косноязычие мы предлагаем рассмотреть как структурную часть и одновременно как метод или приём молвы. Ведь косноязычие, как и умолчание, привлекает и останавливает на себе внимание. В квартире косноязычного семейства Капернаумовых находится комната Сони Мармеладовой. Именно здесь чтением евангельского Слова будет начат процесс разрушения сковывавшей дух Раскольникова идеи. Известно, что юродивые Христа-ради, как правило, «не бойко ходили в слове», они косноязыки и их жития постоянно отмечают краткость и загадочность словесных формул древнерусского подвижника, который «глаголаше словеса некаа мутнаа». Известно и то, что юродивые нередко сочетали свой собственный подвиг с обетом молчания (Савва Новый и другие).

Косноязычие (ведь язык юродивого – это, прежде всего, невербальный язык жестов) является некой переходной областью между вербальным языком и безмолвием. Тем самым его место в структуре молвы оказывается пограничным, или срединным. Юродивый находится именно в этой «пограничной» области. А в том случае, когда он вербализирует свою информацию, непременно наступает момент *кодификации мудрости.* Его мудрость высказывается прикровенно именно потому, что тем самым косноязычие становится способом акцентации важных смысловых полюсов внешне размытого поля молвы. Очень важно, что юродивый (и это раньше никем не отмечалось) становился неким *регистратором, собирателем и нравственным «координатором» молвы.* Молва словно поступает под его управление. Можно сказать, что фигура юродивого синергетично полярна остальной человеческой массе, «миру». Ведь голос юродивого авторитетен для народной массы в высшей степени. Он, очистивший свою душу непрерывной духовной практикой

---

[167] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. С. 341.

христиански достойно переносимого страдания[168], имел право на единоличный словесный «суд» в этой тонкой и сложной области духа именно потому, что через его «голос» озвучивалась сама народная молвь. В образе юродивого встретились христианская традиция подвижничества и народная традиция нравственной оценки человека.

Юродивый становился подобным младенцу тем, что уста его говорили истину от имени всей народной «почвы». Разумеется «суд» молвы всего лишь «мнение», он не является осуждением, а роль юродивого в этом «суде» – лишь смелость открыто высказать это мнение посреди народной толпы на площади, паперти или в храме. В творчестве Достоевского, как известно, площадь, паперть, храм отчасти заменяются гостиными частных домов (самым людным местом в человеческом жилье – своего рода домовая «площадь»), где происходят скандальные сходки персонажей – «конклавы».

У Достоевского молва становится почвой (потенцией) полифонии. Уже в первом романе молодого писателя мы можем наблюдать воздействие молвы на сам эпистолярный стиль посланий Макара Девушкина и Вари Доброселовой. Их переписка в значительной степени опирается на толки, слухи, ежедневную молвь петербургских улиц, дворов и квартир. «Слог» Макара Алексеевича формируется под воздействием постоянно регистрируемых мнений других людей. Вот почему с таким искренним огорчением и недоумением встречает он описание жизни мелкого чиновника в повести Гоголя «Шинель». И напротив, пушкинские «Повести Белкина» вызывают его полное одобрение. Это реакция человека, который хорошо знаком с процессом и принципами формирования и рспространения молвы.

Ведь в «Шинели» представлен нелепый и трагический случай гибели человека из-за утраты вещи – это художественно развернутый «анекдот». Нелепость происходящего в «Шинели» принижает собственно человеческое, отвлекает внимание читателя в смешную сторону. Комизм в этом случае существенно снижает или вовсе снимает элемент сострадания. А в «Повестях Белкина» показаны страдания духовные, разлука родных сердец. В первом случае в основе анекдота молва

---

[168] У юродивого Христа-ради не было быта в обычном понимании этого слова. Вся его жизнь становилась непрестанной жертвой. Жертвенность же исключительно высоко ценилась как в

послужила всего лишь «сплеткой», а во втором молва – нравственно авторитетное народное мнение. Это народное мнение близко и дорого сердцу мелкого чиновника Макара Алексеевича Девушкина. И на службе он, титулярный советник, имеет дело с перепиской деловых бумаг, в которых словно отвердела государственная воля-молва, молва узаконенная, официальное слово державной иерархии, символом которой становится для мелкого чиновника статский генерал – «его превосходительство». Подпись «его превосходительства» под бумагой, переписанной Девушкиным, освящает для мелкого чиновника его службу, возвышает скромный труд канцелярского работника до служения государству и отечеству. Можно сказать, что чернила становятся «кровью» чиновника, переписчика бумаг. Народный вариант этой метафоры: «чернильная душа». Переписчик деловых бумаг обретает статус служителя государственной молвы. Здесь традиционное представление о сакральности народных толков возвышает идею государства и образ государя до символа нравственной опоры «маленького человека». Отныне он в «семье». Ведь молвь – это семейный, то есть открытый, прямой и честный разговор представителей рода (народа) друг с другом. Тем самым идея государства вводится в приемлемое для традиционного русского человека миропонимание, в котором важнейшее место занимала община и общинность.

И в других ранних произведениях, например, в рассказе «Господин Прохарчин» образ главного героя в значительной степени выстраивается за счет поэтики молвы. Поэтика молвы становится поэтикой художественного образа, поэтикой персонажа. Молва связана с древними мифологическими и фольклорными символами танца, смеха, народного гулянья или бедствия (сцены пожара, мотивы огня в безумной отповеди Прохарчина обступившим с увещеваниями жильцам). С ними сопрягаются мотивы ряжения, связанные с темой народного бедствия или гуляния (мифическая золовка Прохарчина как продолжение традиционной балаганной культуры в литературно преображенном виде).

В повести «Двойник» фигура «ложного» или «младшего» господина Голядкина словно целиком вырастает из молвы. В этом произведении мы видим, как молва становится поэтическим приёмом и буквально выстраивает художественный

традиционном древнерусском, так и в русском обществе нового времени.

образ. Этот образ как бы вылеплен подозрительным и заикающимся словом-слогом господина Голядкина-старшего, настоящего Голядкина. Голядкин-старший пребывает в словесных «родах»: он словно производит на свет своего двойника, «рождает» своего «заместителя», вытесняющего его из реальной жизни. Голядкин пытается стать не самим собой, а неким другим – более значительным чиновником Голядкиным. «Поэма» господина Голядкина[169] завершается увозом Голядкина в больничной карете, которая сравнивается с чудовищем – змеем с огненными глазами.

Тем самым персонаж, придумавший себе «заместителя», стронул некие тайные пружины молвы, и дальше она (молва) вышла из-под его контроля и создала грозный для персонажа фантом. Дело в том, что, хотя народная молва обладает нравственно оценочной функцией, но на некотором этапе ее бытования от собственно молвы отделяется особая «ветвь» её предплодоносно цветущего древа, называемая в просторечии «сплетней, сплеткой»: «Сплетка или сплетки мн. Сплетня, сплетни мн. Пересказы и наговоры, смутки, перенос вестей из дому в дом с пересудами, толками, прибавками… Сплетник… – объясняет Владимир Даль, – нескромный перескащик, заглазный пересудчик»[170]. Господин Голядкин-старший как раз выступает в роли такого нескромного пересказчика или сплетника, как определяет подобные действия и подобных людей народ. И далее он наказывается молвой истины, поскольку она не должна превращаться в сплетню, в наговор, ложный или избыточной осудительный говор, переходящий в навет. Ведь в этом случае нарушается евангельская заповедь о невозможности осуждения для христианина.

В «Двойнике» есть сцена, в которой Достоевский показывает механизм зарождения молвы, как бы посадку зерна будущей мифологической истории. Это сцена общения господина Голядкина-старшего с писарем, которому он дает поручение докладывать обо всех новостях, слухах, которые есть, или могут возникнуть в департаменте, по поводу его, господина Голядкина. Свою просьбу Голядкин подкрепляет неоднократным денежным даянием. Так что под конец их разговора писарь стоит, вытянувшись в струну и хотя поначалу ничего не может

---

[169] Сам жанр, обозначенный автором в подзаголовке, тяготеет к эпосу, к народному сказанию по функции.

сообщить своему просителю интересного по той простой причине, что ему ничего неизвестно, то к концу разговора он вполне готов нечто сообщить, а может быть и придумать. Тем самым Голядкин сам становится главным источником молвы о себе самом. Он старается предупредить слухи, остановить появляющиеся слухи и тем самым плодит и умножает их. Так он сам становится источником молвы о себе.

Другая сцена в этом же произведении наглядно демонстрирует нам сам механизм множественного «двоения», точнее, деления образа, стремящееся к бесконечности – своеобразного «клонирования» господина Голядкина[171]. Ведь для того, чтобы появилась «копия», оригинал должен как бы раздвоиться. Господину Голядкину снится странный сон, в этом сновидении он оказывается на пожаре, бежит, и с каждым шагом его панического бегства, с каждым ударом пятки в мостовую, словно из-под земли выскакивают его копии – бесчисленное множество господ Голядкиных. Копия Голядкина словно «порождена» недрами Земли. Нахождение персонажа вне христианских координат нравственности в его честолюбивых притязаниях к жизни оказывается тем фактором, который заставляет Землю откликнуться дохристианским образом – в качестве слепой рождающей силы.

В «Селе Степанчикове» мы видим приближение повествователя к центру событий, к первоисточнику молвы о загадочном Фоме Опискине: автор даёт нам здесь точную схему приближения к отдельному «голосу» через полифонию «голосов». Опискин в огромной степени является существом, созданным молвой, и читатель много интересного узнает о нём ещё до появления этого персонажа «на сцене». Интересно, что, когда повествователь, а вместе с ним и читатель увидят самого Фому, окажется, что поступки Фомы Фомича нисколько не противоречат народной молве.

---

[170] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. С. 292.

[171] О двойниках и двойничестве у Достоевского много сказано интересного и верного. См., например: *Созина Е. К.* Двойничество // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г. К. Щенников. Челябинск, 1997. С. 149 – 150; *Загидуллина М. В.* Двойничество // Там же. С. 150 – 151; *Захаров В. Н.* Двойничество // Там же. С. 151 – 152. Но, насколько известно, никто специально не рассматривал эту форму двоения образа. Похоже, что наряду с уже известными историческими событиями и в этом случае пророческий дар Ф. М. Достоевского в образной форме указал на достижения науки конца двадцатого столетия по созданию копий живых существ. Одновременно Достоевский указал на небожественный источник процесса копирования-клонирования.

В зрелом творчестве, например, в романе «Идиот» можно наблюдать несколько иную схему соотношений центров-первоисточников и молвы о персонажах. Молва о Мышкине – вначале исходит из уст самого Мышкина, а затем, в искаженном виде, из уст компании Бурдовского и газетной публикации, исходящей опять же из недр компании доброжелателей болезненного и мнительного Бурдовского. То же самое и молва о Рогожине становится известной читателю вначале из его собственных уст, а затем из уст других людей. Молва о Настасье Филипповне – прежде всего из уст окружающих её в Петербурге людей, а затем, в искаженном виде, от самой Барашковой во время её знакомства с родственниками Гани Иволгина. Этот, надуманный, вариант молвы Мышкин не принимает и старается не дать принять свидетелям безобразной сцены в квартире Гани Иволгина. Сказывается роль князя как юродивого Христа-ради, обладающего функцией «повелителя молвы». Князь Мышкин доверяется в этом случае своему первоначальному впечатлению от портрета героини, изображение на котором напоминает ему некое прежде бывшее, возможно, сонное видение. Похожее впечатление относительно самого князя Мышкина испытывает и Настасья Филипповна. Тем самым психология сновидений оказывается связанной с поэтикой молвы у Достоевского. Это указывает на подсознательные механизмы зарождения народного толка. Таким образом, молва у Достоевского имеет своеобразную структуру, она создается, регистрируется, распределяется и разносится в народе. Она вбирает в себя не только сознательные, но одновременно и бессознательные (подсознательные) впечатления, каковыми могут становиться сновидения или предчувствия, напоминающие сонные видения.

Носителями и собирателями молвы, как правило, являются люди простонародья или близкие им по мироощущению. В «Селе Степанчикове», например, это слуга Гаврила, господин Бахчеев, дети Ростанева и невольный «супротивник» Фомы Опискина косноязычный отрок Фалалей, танцующий камаринского и неизменно видящий сон «про белого быка», который так раздражает Фому Фомича Опискина.

Регистраторы молвы: прежде всего это фигура повествователя, своеобразного «летописца» и «протоколиста» окружающей его жизни местного

значения, которая под пером списателя у Достоевского неизменно становится значимой для любого человека. Именно функция регистраторства молвы вызывает к жизни эпистолярный и дневниково-летописный жанры, столь глубоко разработанные Достоевским[172].

В некоторых произведениях носителем молвы и одновременно рассказчиком становится сам главный герой. Именно так происходит в романе «Подросток». И роман «Преступление и наказание» первоначально планировался как произведение, в котором повествование ведётся от первого лица. Достоевский отказывается впоследствии от этого приёма в том числе, вероятно, и потому, что поэтика молвы о главном персонаже и его идее была бы в этом случае ослаблена.

«Повелителем» молвы у Достоевского может быть только «юродивый герой», способный **изменить её ход**, очистив от ложной видимости, показав её истинное содержание. Христоподобный человек князь Мышкин может изменять ход молвы, поскольку сам ей неподвластен, он никогда не готов принять отрицательное суждение о ком бы то ни было. Не принимает худую молву о старце Зосиме Алёша Карамазов. Не принимает худой молвы о Раскольникове Соня Мармеладова.

Молва легко создаётся вокруг персонажей, далёких от идеи Христа: Опискин, Свидригайлов, Ставрогин, и т. п. Поэтому, когда темой произведения становятся «бесы» и «бесовщина», то вся поэтика романа, одноименного с наименованием нечистых, оказывается связанной с поэтикой молвы. В романе «Братья Карамазовы» показан носитель и собиратель молвы – обдорский монашек, пришедший издалека к старцу Зосиме. Над его неразборчивой тягой к молве насмехается ложный юродивый Ферапонт. После смерти старца Зосимы начинает ткаться отрицательная молва о нём, поскольку тело старца оказалось подверженным тлению. На примере переживаний Алёши Карамазова по этому поводу автор показывает, что это испытание дано тем, кто нестоек в вере, кто должен в ней укрепиться. Таким образом, молва структурно и функционально неоднородна. Её народные корни не исключают сочетаемости с христианской традицией и

---

[172] Как правило, в творчестве Достоевского «регистраторами» молвы являются мелкие чиновники. Интересно отметить и то, что имеется дословное или близкое по смыслу совпадение некоторых чиновных должностей и званий по Табели о рангах со словом и понятием «регистратор». Коллежский

христианской обрядностью. При «встрече» молвы с христианской нравственностью она получает новый духовный вектор. Например, попытка создания отрицательной молвы относительно персонажей, близких образу и идее Христа терпит поражение. Дурная молва не может повредить Макару Алексеевичу Девушкину. Попытка Лужина создать дурную молву относительно честности Сони Мармеладовой терпит немедленный провал. Сотканная компанией Бурдовского молва о Мышкине немедленно разрушается Ганей и самим Мышкиным.

Молва имеет устойчивый эпитет «стоустая». Сколько на самом деле «голосов» в «стоустой» молве? Один во многих вариациях. «Стоустая» молва близка не Христа-ради юродивым, а «ста-ради» лжеюродивым. То есть тем, кто ради денег или других материальных либо эгоистических выгод вступает на путь внешнего праведничества и подвижничества. Молва этого типа связана с косноязычием в силу своей неясности, невнятности и одновременно кажущейся авторитетности коллективного мнения: едва намеченные разногласия в ней обретают тревожный и напряженный характер.

Бахтин говорит: «Истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, она рождается м е ж д у л ю д ь м и, совместно ищущими истину, в процессе их диалогического общения»[173]. Это совершенно верно для «правильного», то есть специально организованного диалога, проходящего в рамках той или иной философской школы. Но что касается народного диалога, то тут, пользуясь выражением Бахтина, и, видоизменяя его по необходимости, мы могли бы сказать, что истина находится между многими людьми. Точнее – она находится между почти бесконечным множеством людей, число которых постоянно увеличивается не только за счёт распространения информации в пространстве человеческого общения, но и во времени.

Отметим интересную параллель: косноязычие Прохарчина, Голядкина, Фомы Опискина, Бурдовского, Шатова, Кириллова и ясность речи Сони Мармеладовой, князя Мышкина, Макара Долгорукого, старца Зосимы, Алёши Карамазова (одним из признаков подобия человека Богу является способность к речи наряду с бессмертием

регистратор («каллистратишка» в простонародном уничижительном варианте бытования), титулярный советник – переписчик текстов и их заголовков-титулов.

души). Косноязычие может выражаться не только в задержках речевого потока и речевых неправильностях, как, например, у Кириллова в его фразе «я родить не умею», а и в неудержимости речевого потока при внешней «гладкости» речи. Таково «гладкотекущее» («бойкое») косноязычие чиновника Лебедева, Петруши Верховенского, Смердякова.

Одновременно образцом высшего красноречия у Достоевского может служить молчание. Таково молчание Христа в его встрече с великим инквизитором. Несомненно, что между Христом и инквизитором происходит полноценный диалог, а между тем вербально свои мысли выражает один инквизитор. Таково малогласие и молчание князя Мышкина, когда он вместе с убийцей Рогожиным пребывал возле тела убиенной Настасьи Филипповны. Таково молчание девиц Епанчиных в ответ на рассказ Мышкина о том, как дети вначале вослед за взрослыми гнали несчастную Мари, а затем полюбили её. Никак не откликаются Епанчины и на взволнованное повествование Мышкина о казни и о греховности государственной казни-убийстве какого бы то ни было тяжкого преступника. Представляется, что молчание Вари Доброселовой в ответ на многие очень важные вопрошания Макара Девушкина можно отнести к этому же ряду невербального красноречия.

Во всех тех случаях, когда речь идет о ситуации общения человека с человеком, приходится склониться к той мысли, что молчаливая реакция героев Достоевского на чрезвычайно важные нравственные запросы другого героя означает полное согласие с постановкой проблемы через уста этого героя. Епанчины не потому не отвечают Мышкину ни слова на его рассказ о Мари, что повествование не затронуло их сердец или они не согласны с этической стороной дела, изложенного их гостем. Напротив, они слишком согласны, чтобы обсуждать далее эту историю. Поэтому их стремление переключить разговор на самих себя как раз и свидетельствует о том, что история глубоко взволновала их.

Переход на тему их личностей и их судеб подсознательно вызывается именно встревоженностью сестёр по поводу собственной будущности после рассказа о жизненной неудаче и смерти Мари. В начале романного времени все бырышни

---

[173] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 126.

Епанчины по возрасту невесты, однако, ни у одной нет пока что жениха. Их сознание, их ум, возможно, и в самом деле не слишком обеспокоены этим обстоятельством, но какова работа их подсознания?

Точно также, слишком согласна Варя Добросёлова с Макаром Девушкиным в оценке бедственности судеб уличного мальчика-нищего или бедствующих детей отставного чиновника Горшкова. Очевидно, ей настолько больно обсуждать эту проблему (ведь сама она только что вышла из детского возраста, в котором и ей выпало на долю сиротство, и всё что с этим может быть связано), что она предпочитает вербальному ответу невербальную констатацию факта, достойного сострадания. Вербально же она говорит о своей судьбе и судьбе Макара Девушкина.

Её решение выйти замуж за помещика Быкова является следствием не столько решимости выжить такой ценой, но, может быть, в большей степени – следствием решимости спасти Макара Девушкина от непосильной помощи самой себе. В бедности, по словам Достоевского, можно оставаться человеком, в нищете – никогда. Вот за эту черту, за которой человек начинает разрушаться (как это произошло с отставным чиновником Мармеладовым) автор и не дал зайти героям романа «Бедные люди». Поэтому, чувство, которое возникает у некоторых читателей (своего рода ощущение несправедливости развязки, как бы «измены» Вареньки верному Макару Девушкину) – это ложное чувство. Никогда Достоевский как автор не наделяет своих героев худшей судьбой, чем та, которая в силу их характера и обстоятельств может быть им дана. При внимательном чтении мы всегда видим наибольшее милосердие к своему герою у писателя Достоевского. Пожалуй, отношение князя Мышкина к убийце Рогожину наилучшим образом иллюстрирует мысль об авторской духовной и душевной щедрости Достоевского. Как Лев Николаевич Мышкин во время ночного совместного бдения над трупом Настасьи Филипповны гладит по щеке Рогожина, успокаивая его, так сам Достоевский трепетно касается рукой своей лица (условно говоря) каждого из преступников-страдальцев, выходящих из-под его пера. Именно из такого отношения к «материалу» рождались столь непривычные и до него невозможные в литературе словосочетания как «святая грешница». Таким отношением к своим персонажам писатель пробуждает в читателе не только мысль, но само непосредственное чувство

великой евангельской идеи: «Не судите да не судимы будете». Он возбуждает также то чувство, которое позволяет принять ещё более непривычную для профанного сознания идею: «Возлюбите врагов ваших». Ведь эту идею умом принять просто невозможно, одного ума тут совершенно недостаточно.

В связи со «справедливостью» или «несправедливостью» развязок и перипетий романов Достоевского можно даже вывести формулу о евангельской «каноничности» сюжетных построений этого писателя. С евангельской точки зрения, они, несомненно, верны. Думайте сердцем и чувствуйте умом вашим, – вот, может быть, что говорит читателю всеми своими произведениями Ф. М. Достоевский. И само-то слово «справедливость» разве так уж подходит развязкам и коллизиям романов русского гения? В них речь об истинности или неистинности – не меньше того. А они истинны, поскольку выдерживают проверку евангельским текстом. Достоевский доносит до нас не только мысль, не только идею, а чувство-идею – так, как это происходит при чтении Евангелия.

Что касает вербального и невербального выражения чувства-идеи, то в том единственном случае, когда слова персонажа адресуются непосредственно Христу, Его молчание слишком очевидно означает противоположность и превосходство идеи Христа над идеей инквизитора. Вербальный ответ заменяется жестом любви. Пауза как невербальная часть «конклава» заполняется этим жестом и преодолевает вербальную часть диалога, мы видим результат: инквизитор меняет свое решение относительно сожжения своего Пленника. Именно потому, что налицо имеется результат паузы, оформленный действием, на наш взгляд, пауза может рассматриваться как невербальная часть «конклава». В «Сне смешного человека» эта невербальная часть конклава пересказывается нам героем рассказа, что и становится тканью произведения. «Золотой век» «смешного человека» предстает перед глазами читателя словно материализованный «мысленный рай» исихаста. Сам конклав здесь небывало расширен Достоевским до масштаба планетарной нравственной катастрофы. Одного грешного человека оказалось достаточным для того, чтобы разрушить вековую гаромнию человечества «золотого века».

Для дальнейшей разработки поэтики молвы большой интерес представляет евангельский образ пророка Иоанна Предтечи, который сам мог бы быть назван

молвой о Господе в единственном лице. Голос Господа един при любом внешнем множественном оформлении. В этом случае отделение головы от тела Иоанна Предтечи может прочитываться как символический жест прекращения единого и истинного источника молвы о Господе и положения начала молвы «стоустой».

Какова же функция молвы в Евангелиях?

Здесь имеются два источника молвы о Христе: Иоанн Предтеча и противная ему сторона (священники и старейшины израильского народа). То, что усекновение головы Иоанна Крестителя происходит именно после крещения Христа говорит о попытке пресечь этот источник молвы о Господе. Дело в том, что молва как народное суждение в Евангелии преображается в *инструмент* соборности. Крещенская теофания является небывалым рубежом в истории человечества, она указывает на явленную возможность преображения человечества через кенотическое общение с Господом. Именно здесь, в моменте крещенской теофании кроется и зарождение новой кардинальной поэтической особенности сакрального текста: диалог становится Триалогом. Важная роль Иоанна Крестителя в том и состоит, что он на земном плане, куда нисходит Сын Божий, есть тот («больший из сынов человеческих»), который призван дать начало новому типу служения молвы – суждению, христиански сакрализованному, ведущему к соборному спасению через преодоление соборно ощущаемой вины. Отделение головы Иоанна от тела есть символ разделения сердца и ума, остановка языка, речи, в которых сливаются ум, душа и сердце по вдохновению Божию. Это символ разделения божественного и человеческого, небесного и земного. Убийство Иоанна является попыткой остановки начавшей изливаться благодати на человечество. Вот почему, мы полагаем, голову Иоанна Крестителя вносят «на блюде» в пиршественный зал как нечто, что можно съесть. То есть можно «съесть», уничтожить разум и язык пророка, разрушить тот «инструмент», которым боговдохновенно изливалась пророческая молва о Спасителе (придавалась ей словесная форма). При этом уточним, что нельзя речения Христа непосредственно связывать с молвой, называть молвой. Он Истина. Он вполне обладает знанием. Пророческое служение Крестителя и божественное пришествие Спасителя в Евангелии отчётливо различаются поэтической и сакральной функцией «гласа вопиющего в пустыне» и третьего «голоса» всякого диалога людей, в котором

призывается Бог. Поэтому «глас», «язык» пророка – важнейшие мотивы евангельского текста. «Глас вопиющего в пустыне», «глас, вопиющий в пустыне», – есть призыв на уровне поэтики евангельского текста «третьего голоса», а на уровне сакральном возвещение о Троичном единстве, которое не было объявлено в Ветхом Завете. Три испытания дьяволом Христа в Евангелии представляют троекратную попытку вовлечения Сына Божия в диалог без Триалога. Трижды Христос отказывается от вступления в такой диалог, каждый раз фактически аппелируя к авторитету и святости божественного Триалога. Победа Христа в этих испытанияях на уровне поэтики возвещает победу принципа Триалога.

Все попытки фарисеев одолеть Христа на поприще богословия являются именно попытками «лишения Его языка». Их словесные схватки – это борьба за обладание правом формирования (облечение в слово) молвы о Боге. Характерным примером является эпизод с осуждением, превращенным Христом в оправдание Марии Магдалины. Обратим внимание на то, что эту словесную битву, легко выигранную Господом, обрамляет, окольцовывает символический жест Христа. Когда пришли фарисеи с вопросом, как им поступить с грешницей, взятой в грехе прелюбодеяния, Христос был один, без учеников. Он сидел возле храма, и что-то чертил на земле. Пришедшие прервали размышления и, вероятно, некие словесные или символические начертания, «аграфы» Учителя. Ответив на вопрос пришедших, Христос снова погружается в начертание слов или символов на земле. Неизвестно, что именно написал или нарисовал Он в этот момент. Но факт совпадения ответа и продолжения начертаний сам по себе символичен и многозначителен. Такое совпадение может символизовать собой написание только что произнесенного ответа Христа фарисеям, текст которого чертится, словно впечатывается, врезывается в тело планеты на веки веков: «Не судите, да не судимы будете».

В Евангелии мы видим Молву Истины и молву частных правд лидеров иудейского народа. Слово спасения облекается в привычные народу одежды молвы, но оно принципиально отлично от молвы сомнений, насмешек и хитроумно злобных нападок. Это отличие заключается в отсылке к авторитету Отца. Молва фарисеев основана на авторитете праотцов их народа, на авторитете пророков древности, насколько они могут их знать и истолковать. Тем самым основной сюжет Евангелия

представляет читателю конфликт множественного с Единым. Как и в Евангелии у Достоевского идея Единого доносится через идею и образ Бога Сына. К Его авторитету обращены речи и поступки христоподобных персонажей или «юродивых героев».

Отцы героев Достоевского в большой степени уязвимы и «смертны» в том смысле, что часто оказываются подвержеными преждевременной смерти. Отца у героя либо нет, либо отец трагически погибает, как правило, в начале романного действия. Нет отца у Раскольникова, погибает отец Сони Мармеладовой. Нет отца у христоподобного Мышкина, но нет его и у Ставрогина. Убийцей старика Карамазова становится один из сыновей. Незаконорожденность сына-убийцы весьма знаменательна. Смердякова никто в романе не считает за сына, то есть, за настоящего сына, а стало быть, и за потенциального убийцу. Сыну как бы усвояется функция устранения своего отца из жизни. Тем самым молва, выступающая в преображенном виде, оказывается слепой: она «видит» древнюю дохристианскую мифологическую схему вражды-вытеснения сыном отца, но при этом смотрит мимо реального сына-вытеснителя. Таким образом, двойному отцовству у Достоевского как бы откликается и двойное (законное – незаконное) сыновство. Пагубным оказывается то и другое. Вернее, пагубным является незаконный вариант.

Поскольку в романном мире Достоевского само отцовство в значительной мере замещается материнством, то схема вытеснения сыном отца преображается в отдельном случае в вытеснение сыном матери. Так возникает тема матереубийства в «Преступлении и наказании»[174]. В том случае, когда отца главного героя нет в живых, вытеснение обращается против самого героя (самоубийство Свидригайлова и Ставрогина). Но и в таком случае сохраняется оттенок мотива вытесняемого отца. Например, Ставрогин является чем-то вроде духовного отца для уходящего из жизни Кириллова и погибающего Шатова. В лице Марьи Ставрогиной мы видим, что и мир

---

[174] У Достоевского почти нет конфликта матерей и дочерей. Исключение конфликт между мачехой и падчерицей (Катерина Ивановна, посылающая Соню на панель), имеющий явную фольклорно-мифологическую основу. Это притом, что Катерина Ивановна глубоко раскаивалась в своих неосторожных словах, сказанных падчерице в сердцах. В этом же коротком ряде примеров рассказ маленькой Неточки о своей несчастной матери, в котором, однако, отмечено, что впоследствии ей самой это казалось очень странным и необычным (правота пьяницы-отчима и неправота матери-труженицы в дестком восприятии героини).

матерей, связанный с такими глубинными символами народной и православной нравственности, каковы Матерь-Земля и Богородица, находится под ударом.

Природа молвы и диалогизм Достоевского связаны между собой. Бахтин говорит о двуголосом слове у Достоевского: «Явно преобладает разнонаправленное двуголосое слово, притом внутренне диалогизированное, и отраженное чужое слово: скрытая полемика, полемически окрашенная исповедь, скрытый диалог. У Достоевского почти нет слова без напряженной оглядки на чужое слово. В то же время объектных слов у него почти нет <…> Все это переплетено нарочито тусклой нитью протокольного осведомительного слова, концы и начала которой трудно уловить; но и на самое это сухое протокольное слово падают яркие отблески или густые тени близлежащих высказываний и придают ему тоже своеобразный и двусмысленный тон <…> Как и в каких моментах словесного целого осуществляет себя последняя смысловая инстанция автора? <…> Он не боится самой крайней активизации в двуголосом слове разнонаправленных акцентов; напротив, эта активизация как раз и нужна ему для его целей; ведь множественность голосов не должна быть снята, а должна восторжествовать в его романе»[175].

В сущности, Бахтин даёт здесь **описательное определение молвы,** столь гениально воплощенной Достоевским. «Запротоколированная» молва, «молвь», которая обрела графически определенное содержание, становится основой диалогического слова в творчестве Достоевского. «Молва» у Достоевского обретает функцию универсального поэтического приёма – она становится принципом, обеспечивающим качество амбивалентности слова, одновременно достоверного и сомнительного. Установка на достоверность достигается честной позицией рассказчика, который заранее оговаривает свою роль регистратора, или «протоколиста» событий, и в то же время неясность обеспечена допущением в «протокол» самых различных слухов, того самого «чужого», по Бахтину, голоса. В сущности, молва выполняет в поэтике Достоевского роль мифа, столь важного для правильного функционирования древнего человеческого общества. Молва и есть сам миф, но только на стадии его созидания и первичного бытования с постепенным доведением его до общеприемлемого канона со статусом права нравственной оценки.

Например, Христос говорил «как право имеющий» – именно это, прежде всего, возмущало фарисеев и книжников. Во всех их частных вопросах прикровенно, а то и прямо звучал главный вопрос: от кого говорит Он и по какому праву? В исследовании природы и поэтики диалогизма творчества Достоевского Бахтин не акцентирует свое внимание на вопросе деталей мифологизации, однако, очевидно, что творчество Достоевского предлагает читателю не только и не столько сам миф в его готовой и как бы застывшей форме. Достоевский предлагает нам процесс «творимой легенды», а это чрезвычайно важно, когда мы пытаемся глубже проникнуть в тайны диалогического слова.

С поэтикой молвы у Достоевского связан мотив опубликованного или письменного документа, который никогда не цитируется, но обсуждается, пересказывается и играет важную роль, влияя на развитие событий и служа источником дополнительного света, проливаемого на душевные движения самых загадочных персонажей. В этом поэтическом приёме мы усматриваем **евангельскую традицию отсылок к текстам Ветхого Завета**, которые цитируются в краткой форме, либо на них просто указывается. У Достоевского эти «незримые» тексты имеют функцию возбуждения диалога, и эта функция соответствует роли евангельских отсылок. Для одних текст отсылки подтверждает одно мнение, для других – противоположное. У Достоевского система отсылок к подобным текстам также косвенно указывает на наличие «настоящего», истинного в христианском смысле сокровенного текста. Например, статья Раскольникова, антихристианские идеи которой несколько раз становятся предметом диалога в романе «Преступление и наказание», опровергается всем текстом романа. И, кроме того, нами выделяются строки «Сокровенного благовестия», которые в данном романе отвергают идеи Раскольникова. В силу поэтического принципа «отсылок» к подразумеваемому тексту статья Раскольникова, как и статья Ивана Карамазова доходят до нас в пересказе, а не прямом текстовом виде: миф не перечитывают, его передают из уст в уста. Устное обсуждение печатного источника даёт возможность введения различных интерпретаций смысловых оттенков и в целом всего содержания источника. Такая интерпретация позволяет источнику оставаться «живым», то есть изменяющимся,

---

[175] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 236 – 237.

таким текстом, который можно дальше «дорабатывать». Этим, собственно, и занимаются Раскольников и Иван Карамазов, вводя в процесс «доработки» практический элемент – своего рода «рабочий эксперимент», проверяющий «гипотезу». При этом в процесс «доработки» вовлекается целый ряд других людей, что и позволяет иметь в наличии ряд самостоятельных «голосов» персонажей.

Молва способствует развитию мифосюжета на его начальной стадии, но одновременно она также является и способом его существования и методом закрепления в общественном сознании. Сюжет живёт в изустной передаче, часто в сценке театрализованного типа, или, во всяком случае, с претензией на театрализованность (анекдоты генерала Иволгина и «окаменелые» позы удивления генеральши Епанчиной в романе «Идиот», как и крики, и скандалы Катерины Ивановны в «Преступлении и наказании» и эмоциональное до эксцентризма и юродствования поведение чиновника Мармеладова).

И здесь мы наблюдаем поразительное совпадение: молва у Достоевского точно так же, как и истина, живет «между людьми». Никто не может заявить своё полное и точное обладание-знание молвы-мифа. Здесь видится некая тайная взаимная обусловленность молвы и истины. Возможно, молва и есть средство донесения истины до читателя. Тогда встают другие вопросы: разве истинно то, что мы узнаем из статьи Раскольникова или «поэмки» Ивана Карамазова? Истинно ли то, о чем рассказывают по поводу прошлого Свидригайлова? Истинно ли то, что государственный суд и обыватели («общество») в романе «Братья Карамазовы» признают виновным Митю Карамазова в смерти его отца?

Очевидно, что молва доносит до нас истину в «прикровенном», а не явном виде – это и показывает Достоевский. Её ещё нужно «прочесть» – истину, которую донесла до нас словоохотливая молва. Внутри самой молвы мы имеем в скрытом виде тот самый суд присяжных заседателей, который приговорил Митю к сибирской каторге. Там есть говорливые судьи и молчаливые заседатели, обвинители, защитники. Все три взаимодействующих силы присутствуют в полифонии Достоевского, вынося свои приговоры не по людскому усмотрению, а по божескому. Суд человеческий юридически не прав, отправляя Митю в каторгу, но Митя принимает приговор, поскольку для него внятен приговор другого суда, скрытый

внутри первого. Этот, другой, суд предлагает возможность самоосуждения и принятия искупления через страдание. Логика молвы здесь такова: Митя хотел совершить преступление, Митя мог его совершить, Митя преступник, независимо от того, совершил он на самом деле, приписываемое ему преступление или нет. Ведь греховный умысел, в точном соответствии с Нагорной проповедью, будет тем же преступлением, что и совершенный по этому умыслу поступок. И, поскольку его собственный нравственный суд над собой запоздал, допускается внешне неправедный мирской суд над пожелавшей преступления митиной мятежной душой. Для очищения Мите Карамазову необходимо принять страдание именно в данный момент его жизни и притом страдание имено такого плана и свойства, каковым является несправедливое обвинение в тяжком преступлении. По внешним признакам слепой и несправедливый приговор молвы признается справедливым самим Митей – этого достаточно автору и Господу Богу. Разумеется, что каждый читатель вправе присоединиться или не присоединиться к митиному и авторскому выбору.

Как сказано, предметом молвы у Достоевского служат чаще всего отрицательные или окончательно не обретшие ясного отношения ко Христу персонажи. Через молву много и достоверно мы узнаем о господине Прохарчине и господине Голядкине, Фоме Опискине, Раскольникове, доверяем молве о Свидригайлове, о Настасье Филипповне, о Ставрогине. Некоторые персонажи (Соня, Лизавета, Мышкин, Алёша Карамазов, старец Зосима) обладают своего рода защитной «мантией истины» и хулящая молва их не касается. Вернее, она не совсем устранена из онтологии и истории их образов, однако предстает в превращенном виде.

Например, историю своей прошлой жизни Мышкин излагает сам – это мышкинский вариант молвы, истинной настолько, насколько это вообще возможно среди людей. В пересказе швейцарского периода своей жизни князь Мышкин старается максимально оправдать, или как минимум не судить деревенских жителей, жестоко отнесшихся к грешнице Мари. И это заступничество Мышкина за грешников швейцарской деревни, за казнённого на его глазах убийцу – всё это создает колорит достоверности его варианта пересказа не только об окружающих, но и о себе самом. Он достоверный свидетель и регистратор событий собственной жизни. Некоторый

дополнительный оттенок образ Мышкина получает в результате освещения молвой событий времени его отсутствия из Петербурга после конклавного схода на дне рождения в гостиной Настасьи Филипповны.

Хулящая молва пытается войти в жизнь Мышкина на конклавном сходе персонажей в гостиной на даче чиновника Лебедева, но Мышкин со сказочной легкостью опрокидывает несправедливые обвинения организованной молвы-клеветы. Молва о юношеской жизни старца Зосимы доносится до читателя и других персонажей через воспоминания самого старца. И здесь, как в случае с князем Мышкиным, автор вполне доверяет герою рассказ о собственной жизни. Это не анекдоты генерала Иволгина, это жизнеописание, поскольку речь в нём идёт о пробуждении спящей раньше души.

Пробуждение князя Мышкина, как и пробуждение будущего старца Зосимы, шло через сострадание чужому страданию. И если князь Мышкин не слишком привязан к условностям своего класса, то офицерское звание и воинская служба будущего старца налагали дополнительные трудности на него в деле духовного пробуждения. Сословные предрассудки воинской касты, может быть, самые неискоренимые, самые стойкие, поскольку вся жизнь воина строится и зиждется на авторитете вышестоящих, на традиции, воспринимаемой без критики. Но если ты выходишь из воинской традиции, как это стало с молодым офицером, будущим старцем, который объявил полковым товарищам о своем решении пойти в монахи, тогда прежние предрассудки отступают. Ведь в монастыре имеется свой устав. Он принципиально другой, но офицеры меняют свое отношение к товарищу, поскольку тот фактически уже находится под действием других (монастырских) законов и с него нельзя спрашивать по мерке закона воинской службы. И в этом сказывается своеобразно принятая полковыми товарищами будущего старца христианская идея. А сама мысль о подчинённости человека закону в понятной для них форме устава (будь он воинский или монастырский) вполне для офицеров приемлема.

Молва об Алёше Карамазове – это повествование рассказчика о его покойной матери и о годах его детства, но преподносится она как вполне достоверная и находится на периферии образа юноши-послушника. Тем самым эти персонажи окружены молвой, но не созданы ею.

3.2. Евангельский Триалог и триалог Достоевского

В своих размышлениях о природе полифонического в творчестве Достоевского Бахтин отмечает, что «особое место занимает проникновенное слово, у которого свои функции в произведениях Достоевского. По замыслу оно должно быть монологическим, нерасколотым словом, словом без оглядки, без лазейки, без внутренней полемики. Но это слово возможно лишь в реальном диалоге с другими»[176]. Далее он приводит пример из текста романа «Братья Карамазовы», где во время диалога между Иваном и Алёшей Карамазовыми звучит это «проникновенное слово» из уст Алёши: «Но говорил он уже как бы вне себя, как бы не своею волей, повинуясь какому-то непреодолимому велению. – Ты обвинял себя и признавался себе, что убийца никто как ты. Но убил не ты, ты ошибаешься, не ты убийца, слышишь меня, не ты! Меня Бог послал тебе это сказать» (X, 117 – 118)».

Остановим цитирования для комментария. Отметим, что в приведенном Бахтиным диалоге из романа Достоевский прямо указывает нам, что третий «голос» – это голос Бога. Это как раз тот голос, который Бахтин называет «проникновенным словом».

Продолжим цитирование рассуждений Бахтина: «Здесь разбираемый нами приём Достоевского обнажен и со всею ясностью раскрыт в самом содержании. Алёша прямо говорит, что он отвечает на вопрос, который задает себе сам Иван во внутреннем диалоге. Этот отрывок является и типичнейшим примером проникновенного слова и его художественной роли в диалоге. Очень важно следующее. Свои собственные тайные слова в чужих устах вызывают в Иване отпор и ненависть к Алёше, и именно потому, что они действительно задели его за живое, что это действительно ответ на его вопрос. Теперь же он вообще не принимает обсуждение своего внутреннего дела чужими устами. Алёша это отлично знает, но он предвидит, что себе самому Иван – «глубокая совесть» – неизбежно даст рано или поздно категорический утвердительный ответ: я убил. Да себе самому, по замыслу Достоевского, и нельзя дать иного ответа. И вот тогда-то и должно пригодиться слово Алёши, именно как слово другого: «Брат, - дрожащим голосом начал

опять Алёша, - я сказал тебе это потому, что ты моему слову поверишь, я знаю это. Я тебе на всю жизнь это слово сказал: *не ты*! Слышишь, на всю жизнь. И это бог положил мне на душу тебе это сказать, хотя бы ты с сего часа навсегда возненавидел меня…» (X, 118)»[177].

Бахтин отмечает значение голоса «другого». Однако, слово просто «другого» в данном случае не имеет принципиального значения, оно для Ивана не авторитетно, и это понимает Алёша, который неоднократно повторяет, подчёркивая тем самым не правдивость, а истинность своего слова, поскольку оно совпадает с «голосом» Бога: «… и это Бог положил мне на душу тебе это сказать». И поэтому, когда Бахтин говорит, что «слова Алёши, пересекающиеся с внутренней речью Ивана, должно сопоставить со словами чёрта, которые также повторяют слова и мысли самого Ивана», то точнее было бы сказать о сопоставлении слов Бога, который в этом случае говорит через Алёшу, как это бывает с пророками: «Слова Алёши, пересекающиеся с внутренней речью Ивана, должно сопоставить со словами чёрта, которые также повторяют слова и мысли самого Ивана. Чёрт вносит во внутренний диалог Ивана акценты издевательства и безнадежного осуждения, подобно голосу дьявола в проекте оперы Тришатова, песня которого звучит «рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое».

Чёрт говорит, как Иван, а в то же время, как «другой», враждебно утрирующий и искажающий его акценты. «Ты – я, сам я, - говорит Иван чёрту, только с другой рожею». Алёша также вносит во внутренний диалог Ивана чужие акценты, но в прямо противоположном направлении. Алёша, как «другой», вносит тона любви и примирения, которые в устах Ивана в отношении себя самого, конечно, невозможны. Речь Алёши и речь чёрта, одинаково повторяя слова Ивана, сообщают им прямо противоположный акцент. Один усиливает одну реплику его внутреннего диалога, другой – другую.

«Это в высшей степени типическая для Достоевского расстановка героев и взаимоотношение их слов. В диалогах Достоевского сталкиваются и спорят не два цельных монологических голоса, а два расколотых голоса (один, во всяком случае,

---

[176] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 291.
[177] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 298 – 299.

расколот). Открытые реплики одного отвечают на скрытые реплики другого. Противопоставление одному герою двух героев, из которых каждый связан с противоположными репликами внутреннего диалога первого, - типичнейшая для Достоевского группа»[178].

Мы не согласны с тем, что в приведенном диалоге присутствуют «два расколотых голоса», точнее слова Бахтина: «один… расколот». Это «голос» Ивана, разумеется. И расколот он на свой собственный и «голос» сомнения и соблазна. Алёша свободно следует за «голосом» Бога, прямо на это указывая. Мы полагаем, что эта группа голосов типична для творчества Достоевского именно потому, что у него, как мы уже показывали, всегда речь идет о действии именно трёх сил, сколько бы формально голосов ни присутствовали в диалоге (полилоге) героев его творчества. Независимые «голоса» у Достоевского устремлены к этой троичной ситуации взаимодействия, без которой остаётся невозможной полнота исполнения авторского замысла, а сама полифония утратила бы всякий смысл, обернувшись хаосом.

«Для правильного понимания замысла Достоевского очень важно учитывать его оценку роли другого человека, как «другого», ибо его основные художественные эффекты достигаются проведением одного и того же слова по разным голосам, противостоящим друг другу»[179].

На наш взгляд, это проведение по разным голосам одного и того же слова есть приём наполнения логоса различно насыщенной эмоцией. Либо эмоция нравственна, либо безнравственна. Она может быть при этом и моральной, даже христиански моральной, но оказаться всё же вполне безнравственной. Ведь противостояние Богу его «оппонента» идёт как раз не в области логического мышления, которым он владеет в совершенстве и может доказать что угодно, а в области сердца – это арена стяжания Духа Святого. Что значит знать правду, и какое это может иметь значение в деле поиска истины? Неужели «оппонент» Создателя не знает, например, текста Священного Писания и не в состоянии его дословно процитировать? Неужели у него память слабее памяти человека? Вероятно, знает, но не перестаёт от этого быть оппонентом Господу Богу и врагом роду человеческому.

---

[178] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 299.
[179] Там же. С. 299.

А вместе с тем, встретившись с каким-нибудь неграмотным мужичком, который евангельское слово в сердце свое принял на слух, письменной грамоте не разумея, оппонент этот ничего с мужичком тем поделать не в силах. Светлая эмоция сердца простолюдина хранит его вопреки логическим доказательствам оппонента Господа. Даже Смердякову до некоторой степени доступно понимание, или, вернее ощущение живого Бога, во всяком случае, незадолго до смерти: «В передаче денег Ивану Смердяковым можно усмотреть не только ситуацию, за которой мерцает евангельский инвариант возвращения сребренников Иудой, но и иные коннотации, свидетельствующие о неоднозначности и фигуры Смердякова. И в нем проявляется характерное для христианской аксиологии резкое сближение двух противоположных сакральных сфер; и его сердце – вплоть до самоубийства – является "полем", где "дьявол с Богом борятся". Нельзя не обратить внимание, что в разговоре с Иваном Смердяков ощущает присутствие живого Бога: "Без сумления, тут Он теперь, третий этот находится, между нами двумя. – Кто он? Кто находится? Кто третий? – испуганно проговориил Иван Федорович, озираясь кругом и поспешно ища глазами кого-то по всем углам ("третий" для Ивана, конечно, черт – И. Е.). – Третий это – Бог-с... только вы не ищите Его, не найдете..."»[180].

Что касается рационального и эмоционального, то само зарождение художественного творчества у Достоевского описывается им как возникновение сильнейшей сострадательной эмоции, «совестного акта», как показано нами в первой главе настоящей работы. Достоевский вступает в литературу как писатель «христианского реализма», в основе метода которого находится зримый «образ истины», переживаемый как сильная сострадательная «сердечная» эмоция. Звучит парадоксально, но Достоевский «видит» эмоцию, в его художественном методе вырабатывается эмоциональное знание истины. Это работа совести, голос Божий в душе человеческой, и в подобном случае самая убедительная логика антихриста остаётся бессильной.

Удачи же поджидают настойчивого «оппонента Христа» именно с европейски образованными умниками вроде Родиона Раскольникова и Ивана Карамазова. Родион Романович и Иван Фёдорович действительно люди умные, но

---

[180] *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. С. 126.

недалекий Смердяков оказывается в одном ряду с ними по своим головным выводам о сфере сердечного и духовного. В ряду этих «умных голов» (юродивая мудрось древнерусского подвижника гласит: «Умная голова разбирает Божьи дела – Бог долго ждет, да больно бьет») стоят Лужин, Порфирий Петрович, Ставрогин и Свидригайлов. Правда, Ставрогин и Свидригайлов жить не могут от своего «ума» и уходят из жизни, а Порфирий Петрович с Лужиным живут и нехудо живут с точки зрения массового сознания. Раскольникову мерзок Лужин и мерзок Порфирий Петрович, до дрожи увлекающийся травлей подозреваемого в убийстве человека. Лужин и Порфирий Петрович расчётливы и бесчеловечны по природе своей, а он попал рядом с ними по логической ошибке своих умозаключений.

Эта брезгливость по отношению к таким как Лужин помогает Раскольникову всё больше с течением романного времени развернуться в сторону принятия Сониной позиции, Сониного мироощущения. Сонина же позиция и мироощущение, и в этом она близка князю Мышкину, оправдываются благодатью. Об этом типе человека сказано, что «благодать не отменяет закона, но его восполняет, так что имеет право не думать о законе лишь тот, кто благодатно осуществит *больше,* чем требует закон, – так и от нравственных обязательств, налагаемых самим фактом нашего участия в жизни, свободен лишь тот, кто сам на себя налагает обязанности еще тягчайшие»[181].

В «шахматной партии», которую Иван проигрывает чёрту, ему не поможет «другой» голос, если это всего лишь голос другого человека. Но если сквозь этот голос проходит голос Христа, тогда воздействие начинается совсем на другом уровне и имеет нравственный результат. Бахтин верно показывает «равноправность» двух голосов одного и того же персонажа, привлекая для иллюстрации своей мысли всё того же Ивана Карамазова. Один из «голосов» Ивана выступает за убийство отца, другой – против. Оба эти «голоса» известны Ивану, но один из них он не принимает всерьёз. В отличие от самого Ивана Смердяков слышит только один из голосов Ивана, а именно тот, который обосновывает смерть старика Карамазова. Бахтин конструирует диалог двух «голосов» Ивана: «Внутренне диалогическое разложение воли Ивана можно представить в виде, например, таких двух реплик:

"Я не хочу убийства отца. Если оно случится, то вопреки моей воле".

"Но я хочу, чтобы убийство совершилось вопреки этой моей воле, потому что тогда я буду внутренне непричастен к нему и ни в чем не смогу себя упрекнуть".

<...> Смердяков угадывает, точнее, отчетливо слышит вторую реплику

этого диалога, но он понимает заключенную в ней лазейку по-своему: как стремление Ивана не дать ему никаких улик, доказывающих его соучастие в преступлении, как крайнюю внешнюю и внутреннюю осторожность "умного человека", который избегает всех прямых слов, могущих его уличить, и с которым поэтому "и поговорить любопытно". Первой реплики внутреннего диалога Ивана Смердяков не слышит и до конца не верит, что первый голос Ивана действительно всерьез не хотел смерти отца. По замыслу же Достоевского этот голос был действительно серьёзен, что и дает основание Алёше оправдать Ивана, несмотря на то, что Алёша сам отлично знает и второй, «смердяковский» голос в нём»[182]. Для исследования Бахтина, это различие не имело существенной разницы. Ему важно было показать и доказать «принципиальную неотменимость» многоголосия у Достоевского.

«Внутренняя реплика Ивана через Смердякова превращается из желания в дело. Диалоги Смердякова с Иваном до отъезда его в Чермашню и являются поразительными по достигаемому ими художественному эффекту воплощениями беседы открытой и сознательной воли Смердякова со скрытой (скрытой и от самого себя) волей Ивана как бы через голову его открытой, сознательной воли. Эти перебои в голосе Ивана тонки и выражаются не столько в слове, сколько в неуместной с точки зрения смысла его речи паузе, непонятном с точки зрения его первого голоса изменении тона, неожиданном и неуместном смехе и т. п.

Так и строятся диалоги Ивана со Смердяковым до убийства.

После убийства построение диалогов уже иное. Здесь Достоевский заставляет Ивана узнавать постепенно, сначала смутно и двусмысленно, потом ясно и отчетливо, свою скрытую волю в другом человеке <...> Вначале Смердяков принимал голос Ивана за цельный монологический голос. Он слушал его проповедь о том, что всё позволено, как слово призванного и уверенного в себе учителя. Он не

---

[181] *Франк С.* Смысл жизни // Смысл жизни: Антология. Вып. 2. М., 1994. С. 575 .
[182] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 302 – 303.

понимал сначала, что голос Ивана раздвоен и что убедительный и уверенный тон его служит для убеждения себя самого, а вовсе не для вполне убеждённой передачи своих воззрений другому.

Аналогично отношение Шатова, Кириллова и Петра Верховенского к Ставрогину. Каждый их них идёт за Ставрогиным как за учителем, принимая его голос за цельный и уверенный. Все они думают, что он говорил с ними как наставник с учеником; на самом же деле он делал их участниками своего безысходного внутреннего диалога, в котором он убеждал себя, а не их. Теперь Ставрогин от каждого из них слышит свои собственные слова, но с монологизованным твердым акцентом. Сам же он может повторить теперь эти слова лишь с акцентом насмешки, а не убеждения. Ему ни в чем не удалось убедить себя самого, и ему тяжело слышать убежденных им людей. На этом построены диалоги Ставрогина с каждым из его трёх последователей»[183].

Далее Бахтин переходит от наблюдений над пересечением внутреннего и внешнего диалога персонажей к показу существенных отличий художественного мира Достоевского от мира традиционной художественной литературы: «...принцип построения повсюду один и тот же. Повсюду - пересечение, созвучие и ли перебой реплик открытого диалога с репликами в нутреннего диалога героев. Повсюду - определенная сово купность идей, мыслей и слов проводится по несколь ким неслиянным голосам, звуча в каждом по-иному. Предметом авторских устремлений вовсе не является эта совокупность идей сама по себе, как что-то нейтральное и себе тождественное. Нет, предметом является как раз проведение темы по многим и разным голо с а м, принципиальная, так сказать, неотменимая много голосость и разноголосость ее. Сама расстановка голосов и их взаимодействие и важны Достоевскому»[184].

«Необходимо отрешиться от монологических навыков, чтобы освоиться в той новой художественной сфере, которую открыл Достоевский, и ориентироваться в

---

[183] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 303 – 304.
[184] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 310.

той несравненно более сложной художественной модели мира, которую он создал»[185].

Эта художественная модель мира, на наш взгляд, принципиально отличается от подобных художественных моделей многих других писателей-классиков именно тем, что в ней реально присутствует третий голос, голос Истины. Именно этот третий «голос» позволяет проведение идеи по многим разным голосам уподобить не хаотическому шуму, а упорядоченному звуку. У приёма проведения идеи по многим голосам должна быть более важная поэтическая цель, нежели сама по себе открытость для дальнейшего диалога. Этой целью, на наш взгляд, является задача добровольного обращения идеи к третьему «голосу» после обогащения достаточным опытом поиска истины на своём собственном уровне (уровне полифонизма в его понимании Бахтиным). Многоголосие в мире Достоевского необходимо по той самой причине, что оно обеспечивает соборную встречу «голосов». **«Полифония»** важна и нужна в поэтике Достоенвского не сама по себе, а как возможность, **как предварительное условие триалога,** отличающегося функцией выведения диалога на принципиально новый уровень постижения идеи. Сокровенный образ Христа получает в этом случае поэтическую функцию, связанную со звучанием третьего «голоса» триалога. Не механически приведённые автором лицом к лицу «позиции» или «точки зрения» персонажей встречаются у Достоевского, а благодатно оформленное соборное многообразие в его устремлённости к угадываемому сердцем теофаническому образу-эктипу. Православная идея соборности и народная идея общинности встречаются на Руси и обе, сочетаясь, становятся родственными христианской троичности, принципу Святой Троицы: «Соглашаясь, что родовая форма самая первобытная, примитивная, архаическая, дикая, детская, мы, тем не менее, должны отдать ей решительное преимущество пред самыми развитыми, юридическими формами. Родовая форма в идеальном, т.е. проективном, смысле есть такой союз, который держится внутреннею силою (чувством), не употребляя внешнего принуждения, насилия, она тот союз, **образ которого дан нам в Троице»**[186].

---

[185] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 314.
[186] *Федоров Н. Ф.* Соч. М., 1994. С. 35.

Г. Гачев показывает, что троичность свойственна и человеку как личности и Земле в её планетарном обличьи. «Подобно тому, как человек есть троичное единство: тело, душа, дух, так и всякая национальная целостность есть Космо-Психо-Логос, т.е. единство местной природы, характера народа и его склада мышления»[187]. Тем самым (то есть при такой художественной модели мира) текст художественной литературы сакрализуется, возникает процесс предтеофанического порядка. Третий «голос» изменяет художественный романный хронотоп, в результате чего вводится иной масштаб бытия. Этот масштаб планетарно-космический, тот самый, который свойственен инобытию. Только при условии подобного хронотопа и в таком масштабе становятся возможными сцены появления Христа на Земле, становится возможным достоверное художественное изображение Его второго пришествия.

По Бахтину: количество «голосов», принимающих участие в диалоге у Достоевского, принципиально неважно. Для нас это принципиально важно.

Мы видим, что, сколько бы формально голосов не принимали участие в диалоге, **на самом деле их будет два или три.** Они будут сведены к двум или трём позициям нравственного порядка. Множественность определяется моралью, которая личностна, национальна, сословна, религиозна, партийна и так далее. Число моралей почти неограниченно велико. Она (множественность) определяется также моральной раздробленностью каждой личности на большое число мелких «я», которые занимают место своего рода «управляющего» в человеческом сознании в тот или иной момент его бытия, беря на себя управление другими, на данный момент менее активными «я». Каждое из таких «я» имеет свой «голос», друг другу неподчиненный и, может быть, даже неизвестный, как это удачно показал Бахтин в случае с «голосами» Ивана Карамазова.

Но мы имеем в виду, что истинный счёт весьма ограничен и может идти только с учётом занимаемой нравственной позиции. В этом смысле максимальное количество позиций, обнаруживаемых в диалогах Достоевского – три, минимальное – две. Поэтому, с точки зрения характера диалогизма художественная литература до

---

[187] *Гачев Г.* Учение Н. Ф. Федорова – как творение Русского Логоса // Философия бессмертия и воскрешения: По материалам VII Федоровских чтений. Вып. 1. М., 1996. С.103 – 104.

Достоевского вовсе не монологична (не чисто монологична), а очень часто диалогична в упрощенном (двоичном) варианте «голосов». Повторим, что принципиальная новизна диалогизма Достоевского не только в том, что в пределах одной личности у него вычленяется два диалогизирующих «голоса», как это показано Бахтиным. Это отличие прежде всего заключается в привлечении в диалог третьего «голоса», что и создает поэтический эффект принципиально нового «полифонизма», «полифонии» собственно Достоевского. Романная судьба трагического характера таких персонажей, какими являются Раскольников, Ставрогин, Настасья Филипповна или Иван Карамазов заключается во внутреннем диалогизме их я, не имеющем возможности найти завершающий третий «голос» полилога. Нахождение третьего «голоса» (Раскольников) снимает трагизм бытия, ненахождение приводит к смерти (Настасья Филипповна, Николай Ставрогин) или душевной болезни (Иван Карамазов).

Отметим тоже, что эта новизна принципиальна в её отношении к художественной литературе. В Евангелии же, в основе его поэтики самым естественым образом находится именно три «голоса». И поэтика Евангелия отличается от поэтики Книг Ветхого Завета этой диалогической «троичностью». В Ветхом Завете имеются лишь начальные моменты подобного троичного диалогизма. Наиболее заметной аллюзией на него среди ветхозаветных текстов, на наш взгляд, является мамврийская теофания. Но это именно аллюзия на будущее Евангелие. В целом же Ветхий Завет достаточно монологичен или, в лучшем случае, диалогичен в обычном (двоичном) понимании диалога. «Имя победило мир»[188], – говорит А. Ф. Лосев, и это верно. Для нашей темы важно, однако, уточнить, что эта «победа» происходит именно на страницах Нового Завета. Для победы имени над миром необходим тот самый диалог принципиального нового типа, о котором ведётся здесь речь.

Итак, в творчестве Достоевского соответственно количеству позиций мы имеем взаимодействие либо двух, либо трёх сил. За каждой из них стоит Бог, человек

---

[188] *Лосев А. Ф.* Философия имени // Из ранних работ. М., 1990, С. 139. Приведем цитату в контексте высказывания: «Именем и словами создан и держится мир. Имя носит на себе каждое живое существо. Именем и словами живут народы, сдвигаются с места миллионы людей, подвигаются к жертве и победе глухие народные массы. Имя победило мир» (Там же. С. 139).

или враг человека и Бога, сеющий в человека сомнение. Бог наделил человека волей и дал возможность проявлять её свободно, в соответствии с этим условием его душа может стать ареной противостояния врага Богу. И в соответствии с этим человек обладает своим собственным «голосом», своей, свободно определяемой «позицией». Поэтому человек не остаётся безучастным наблюдателем, во всяком случае, только тогда он и становится полноправным участником «большого диалога», когда не остаётся сторонним наблюдателем, но активно вступает в полный диалог (триалог).

В основе триалога творчества Достоевского находится Триалог Евангелия. Третий голос возникает лишь постольку, поскольку человек свободно проявляет свою волю и обращается в поисках Истины к этому третьему «голосу». Так поступает Соня Мармеладова, когда берёт в руки Евангелие, так поступает Алёша Карамазов, который спасает своего старшего брата от отчаяния, прямо указывая источник своей поддержки – «мне это Бог сказал». Бог, если специально не оговаривается иное, у Достоевского – Христос. Подобно Соне князь Мышкин пересказывает детям швейцарской деревни страницы Евангелия. Ясно, что школьный учитель этих детей и деревенский пастор тоже читали и пересказывали детям страницы из Священного Писания. Но тон, о котором Бахтин упоминает в своих наблюдениях над диалогами Ивана и Алёши, тон Мышкина был совершенно иным, чем тон школьного учителя и деревенского пастора. Вот почему так разителен результат чтения одной и той же Книги детям разными взрослыми людьми. Кроме тона имеет решающее значение то, что Мышкин не только возвещает евангельские истины, но и следует им в жизни. Он не обсуждает только, а следует евангельской традиции в собственной жизни. Оттого и тон его совершенно иной, что он совершенно серьёзно воспринимает Евангелие, а такое восприятие гарантирует следование священной Книге и обеспечивает незабываемый и воздействующий на детские сердца тон. Назовём этот тон тоном свидетельства и следования в отличие от тона назидания и внешнего учительства. Подобное назидание часто свойственно школе мирского типа или формально духовной школе, которая сводит своё учение к морализаторству – таковы, по Евангелию, фарисеи и книжники, задающие вопросы Учителю в связи с нарушением Им внешних моральных правил.

В романе «Подросток» мы можем выделить описание трехголосой природы диалогизма Достоевского почти в чистом виде: «Тришатов рассказывает подростку о своей любви к музыке и развивает перед ним замысел оперы: «Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и, знаете – хоры средневековые, чтобы так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно: Dies irae, dies illa!

И вдруг – голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами и, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое – как-нибудь так это сделать. Песня длинная, неустанная, это – тенор. Начинает тихо, нежно: "Помнишь, Гретхен, как ты, еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?" Но песня всё сильнее, все страстнее, стремительнее; ноты выше: в них слезы, тоска безустанная, безвыходная и, наконец, отчаяние: "Нет прощения, Гретхен, нет здесь тебе прощения!" Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики – знаете, когда судорога от слёз в груди, – а песня сатаны все не умолкает, всё глубже вонзается в душу, как острие, всё выше – и вдруг обрывается почти криком: "Конец всему, проклята!" Гретхен падает на колена <...> обморок! Смятение. Её подымают, несут – и тут вдруг громовый хор. Это – как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий <...> и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: Hosanna! – Как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес!» (VIII, 482 – 483). Часть этого музыкального замысла, но в форме литературных произведений, бесспорно, осуществлял Достоевский, и осуществлял неоднократно на разнообразном материале»[189].

Бахтин приводит отрывок из романа «Подросток» с тем, чтобы проиллюстрировать свою идею о многоголосии у Достоевского. Но здесь как раз очевидна схема именно трёх «голосов». Изложение Тришатовым своего замысла оперы служит замечательной иллюстрацией к нашей мысли о том, что всё многоголосье Достоевского сводится в принципе к трём голосам: «голосу» Бога, человека и дьявола. «Диалог» в точном смысле слова (два голоса) это спор, который

не объединяет, но разделяет. Спор бесплоден и даже разрушителен в силу своей недиалогической природы. Спор являет собой картину двух монологических голосов, из которых каждый активно настаивает на своей истинности. Ведь на самом деле спор нельзя даже в точном смысле слова назвать двоичным или парным диалогом. Оговоримся также, что мы не имеем здесь в виду обыкновенный «двоичный» диалог бытового содержания, который вполне может протекать не в качестве спора, но и не в качестве диалога как попытки приближения к истине. Например, два человека вполне мирно сидят за обеденным столом, и между ними происходит бытовой диалог: «Дружище! Подай мне, пожалуйста, кусок хлеба! – На, возьми. – Спасибо! – Не стоит благодарности!». Очевидно, что у Достоевского диалоги совершенно иного рода, иной природы, для которой нравственное содержание высказывания имеет принципиальное значение.

Кроме того, необходимым условием возникновения полноценного диалога является потенциальное предварительное внутреннее согласие участников диалога на наличие иной точки зрения на предмет обсуждения. Хотя бы один из участников диалога должен быть «диалогичным» изначально. Участие сколь угодно большого числа «монологических» «голосов», в нашем понимании этой проблемы не меняет дела, и спор не становится диалогом. Третий голос важен тем, что выводит предмет беседы из плоскости в вертикаль и порождает некий нравственно содержательный «объем», его результатом оказывается обращение взгляда участников диалога к небу.

Это принципиальное отличие нашего понимания полифонии Достоевского от полифонии в понимании Бахтина, когда мы пытаемся увязать форму с этическим содержанием творчества Достоевского, согласовать этику и эстетику. На наш взгляд, **христианская нравственность** его творчества сама по себе является **важнейшим организующим принципом** всего **поэтического целого** этого писателя. Иначе (в противном случае) образ Христа, христианская идея как бы повисают в воздухе, никак не влияя на словесное оформление самих себя.

Появление Христа в последнем романе писателя – это заключительная поэтическая теофания его творчества, которая, образно говоря, и является «криком всей вселенной», той самой «осанной», которая и произносится в «поэмке» прежде

---

[189] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 259 – 260

всего чистыми детскими голосами при появлении Христа на площади средневековой Севильи, а завершается невербальным жестом Христа у ворот его темницы. Этой осанной завершается роман и творчество Достоевского в целом. Нужно отметить, что не только «голос» Христа может «звучать» у Достоевского вне вербальной оформленности человеческим голосом, но и «голос» дьявола. Например, возможно такое оформление с помощью профанирующего жеста: «Профанация», совершаемая над иконой, представляется Достоевскому тягчайшим символическим преступлением – надругательством над самим идеалом и принципом божественной – а отсюда и человеческой – красоты»[190].

Триалог меняет масштаб события и соответственно – его описания: человек становится космической величиной. Что позволяет обратиться к постановке и решению вместе с ней (проблемой диалогичности) и ряда других задач и проблем поэтики Достоевского, так или иначе связанных с теофаническим принципом. Например, к проблеме соотнесения «третьего» голоса с «голосами» персонажей. В «триалоге» наличие третьего голоса, голоса Бога, «проникновенного слова», как описывает его Бахтин, на наш взгляд, можно характеризовать, как некое редуцированное проявление глоссолальной теофании. Попытаемся показать то, как предтеофаническая ситуация на уровне слова создаётся наличием третьего «голоса» в диалоге (триалоге) Достоевского.

В работе «Эпос и роман» Бахтин называет три особенности романного жанра принципиально отличающие его от других жанров: «1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующемся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершённости»[191]. На наш взгляд, упомянутая стилистическая трёхмерность в случае с романом Достоевского обеспечивается введением третьего «голоса», а в том, что касается максимального контакта с настоящим, то стоит добавить: новая зона построения литературного

---

[190] *Джексон Р. Л.* Вынесение приговора Федору Павловичу Карамазову // Достоевский. Мат-лы и иссл. Т. 3. Л., 1978. С. 175. Более подробно «образ» и «безобразие» в эстетике Достоевского рассматриваются в кн.: *Jackson R. L.* Dostoevsky's Quest for Form. – A Study of his Philosophy of Art New Haven – London, 1966, p. 40 – 70.

образа в романе Достоевского характеризуется максимальным контактом вечности с настоящим (современностью) в его незавершенности.

В той же работе исследователь говорит о жанре романа, что «...приходя к господству, он содействует обновлению всех других жанров, он заражает их становлением и незавершенностью. Он властно вовлекает их в свою орбиту именно потому, что эта орбита совпадает с основным направлением развития всей литературы. В этом исключительная важность романа и как объекта изучения для теории и для истории литературы»[192].

Можно сказать, что роман – это «жанр-чудак», он в меньшинстве (одиночестве) среди других жанров, но активно влияет на формирование других, более молодых жанров, поскольку выражает собой самое существенное. Он так же, как «чудак» у Достоевского неслучаен, а остальные все как бы «наплывным ветром» нанесены в жизнь. Мышкин, например, вовлекает в свою орбиту тех, кто с ним соприкасается, а не они его. Не Мышкин вокруг колеса событий, а колесо действий вращается вокруг него. Исходя из этого можно говорить о максимальной «романности» князя Мышкина и героев, подобных князю Мышкину. Мышкин и подобные Мышкину герои (Алёша Карамазов, Соня Мармеладова и Подросток) являются квинтэссенцией романной поэтики. Поскольку в основе образа Мышкина и других юродивых героев и чудаков Достоевского находится «юродство» проповеди любви Христа, то, вероятно, можно полагать, что романный жанр в целом в значительной мере есть результат именно христианской эпохи, христианизации культуры и литературы в целом. Таков роман Сервантеса, а до него целый жанр рыцарского романа. Христианизован жанр романа воспитания, романа путешествия (таков, например, «Робинзон Крузо» Дефо, в котором герой читает Библию своему слуге Пятнице).

Он даёт нам героя развивающегося, становящегося в более высший тип, вот почему такой герой незавершён, как и сам жанр романа – светское соответствие библейским книгам и житийной литературе, **содержанием которых всегда было преодолеваемое несовершенство человека**. С той существенной разницей, что

---

[191] *Бахтин М. М.* Эпос и роман. СПб., 2000. С. 202.
[192] *Бахтин М. М.* Эпос и роман. С. 198.

романный жанр нового времени повествует о преодолении героем материальных затруднений и движении на пути к личному преуспеянию. Вот почему, заметим в скобках, например, роман Сервантеса о Дон Кихоте стоит наособицу в европейской романной традиции, а романы Достоевского, напротив, близки духу Сервантеса, поскольку оба они повествуют о духовных попытках становления человека, вдохновляемых идеей Христа, окрашенных христианскими мотивами и образами. Тем самым, романный жанр с одной стороны заимствует из жанра волшебной сказки идею личного блага, которое символизуется обретением семьи через преодоление ряда испытаний и катастроф. С другой стороны романный жанр пытается следовать линии евангельской и житийной литературы, в которой личное преуспеяние мыслится как духовный рост на пути к Богу. Мы видим, что и Достоевский использует обе эти линии, но он с беспримерным результатом смог сделать их сочетание качественно иным, чем то, которое имелось в литературе до него. Достоевский усилил восприятие линии евангельского текста не столько за счёт внешне чудесного или комического, пародийного как это умел делать Сервантес, но за счёт обретения чудесного и сакрального в повседневном. Например, образ генерала Иволгина (тип «исключённого генерала») остался бы довольно легковесной пародией, если бы не характер его страданий перед смертью, связанный с раскаянием, а тем самым и с христианской идеей искупления. Чиновник Лебедев оказался бы поверхностной буффонной фигурой, но его чтение Апокалипсиса, любовь к детям и молитвы за отверженных когда-то в прошлом и лично ему незнакомых людей, – всё это поднимает шута на какие-то моменты до равноправного диалога с князем Мышкиным. Пьянство Мармеладова, генерала Иволгина, чиновника Лебедева, отставного офицера Снегирёва не в состоянии лишить их окончательно сердечности и совестливости. Парадоксальным образом их пьянство отчасти и усиливается за счёт переживаний совести, а совесть, голос которой окрашен в христианские тона, пробуждается нравственным падением.

Достоевский созидал романный текст как духовную личность, как разумное и чувственное живое существо. Текст-личность, книга-личность. Ведь говорим же мы о

ликах в связи с иконографией[193]. Личности многообразны, вот почему столь затруднительно дать единое исчерпывающее определение романного жанра, в котором так много разных «личностей». Достоевский очеловечил романный жанр, используя поэтический принцип, названный Бахтиным «полифонией». Но он сделал этого «человека» мыслящим и чувствующим по-евангельски, сориентированным на нравственость и красоту евангельских образов.

Возможно, главная сущность романного жанра, заключается в многократных и всегда неполных (принципиально незавершимых) попытках создать светское соответствие сакральным книгам. Эта «заместительная» функция жанра приводит к попыткам сакрализации обыкновенного бытия и даже быта как такового. Роман проливает свет милосердия на банальнейшие ситуации любовных и семейных коллизий. До Достоевского этот великий жанр в основном повторял (пытался дать светский аналог) Книг Ветхого Завета с их темой и поэтикой рода, семьи, заключившей священный союз с Богом, забывшей об этом Союзе, наказанной за забывчивость и вновь вспомнившей о нём. Впервые в истории художественной литературы Достоевский вовлекает в романный жанр, правда, чаще всего в прикровенной форме, нового незримого участника человеческих диалогов в самом широком смысле этого слова. Этот новый участник, этот третий «голос» очень многое изменяет в романной поэтике. Возникает, как уже говорилось выше, новый масштаб, появляется новая точка зрения на человека и его судьбу. Эта точка зрения согласована с божественным «голосом», но само согласование по сравнению с каноническим евангельским текстом становится существенно менее заметным и трудно выявляемым.

Наше понимание «полифонии» Достоевского как такого многоголосия, которое может быть сведено в принципе к трём «голосам»-позициям позволяет, например, по-новому и более подробно разработать **поэтику приёма «конклава» у Достоевского**. Известно, что скандальный сход персонажей в его творчестве является одним из ведущих поэтических приёмов, названных им самим «конклавом» и введённым в научный оборот Л. П. Гроссманом. Теория конклава была разработана

---

[193] В понятие «лика» входит не только лицо, но и руки изображаемого святого - «малые лица» человека. См.: *Флоренский П. А.* Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 135.

им лишь в начальной стадии. Признавая конклав важным композиционным принципом, Гроссман характеризовал его как «исключительные собрания с важными задачами и непредвиденными осложнениями»[194]. Менее точно конклавы называют еще «сборищем», в котором принимает участие ряд лиц, являющихся «не просто зрителями, но и участниками известного столкновения»[195]. Как показывает Гроссман, эти скандальные собрания персонажей осложняются «внезапной исповедью-обличением»[196]. Композиционный закон, по которому наступает развязка в «Дядюшкином сне», предлагается назвать «развязкой "Ревизора"» со «стремительным падением ненавистного деспота»[197]. «Прием конклава с большими ожиданиями и финальным провалом... осложняется в 60-е годы новым компонентом: это скверный анекдот, перерастающий в высокую трагедию»[198]. Однако это осложнение наступило раньше – уже в конклаве «Села Степанчикова»[199]. Д. С. Лихачев отмечал, что в творчестве Достоевского скандал развивает действие: «Действие развивается путем скандалов... События происходят неожиданно, вдруг, непредвиденно»[200].

Дальнейшее развитие понимания поэтики конклава произошло в трудах Г.К. Щенникова: «Г.К. Щенников показал сюжетно-композиционную роль конклава в романе Достоевского: им завершается начальный цикл в произведении. Конфликт ещё воспринимается читателем в свете известных литературных традиций (коллизий «натуральной школы», либо романа-утопии, либо повести о «лишнем человеке» и т.п.). От читателя еще скрыта важнейшая особенность конфликта: то, что действие здесь вытекает из свободного выбора героя. На общем сборище персонажей по видимости разрешается первоначальная проблема, хотя решение ее сразу же обнаруживает, что это вовсе не главнный вопрос, что проблема неверно понята или неправильно решена. «Это был день неожиданностей, день развязок прежнего и завязок нового, резких разъяснений и еще пущей путаницы» (10; 120) – данная оценка

---

[194] *Гроссман Л. П.* Достоевский – художник //Творчество Достоевского. М., 1959. С. 344.
[195] *Зунделович Я. О.* Романы Достоевского: Статьи. Ташкент, 1963. С. 44.
[196] *Гроссман Л. П.* Достоевский – художник. С. 345.
[197] *Гроссман Л. П.* Достоевский - художник. С. 345.
[198] *Гроссман Л. П.* Достоевский – художник. С. 50.
[199] Это показано в нашей книге: Безобразие красоты. Достоевский и русское юродство. Петрозаводск, 1993. С.49 – 61.
[200] *Лихачев Д.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 84.

конклава в «Бесах» может быть распространена на все пятикнижие. После конклава начинается, по существу, новая расстановка действующих лиц: они теперь определяются в отношении один к другому как идейные антагонисты или двойники. Теперь прежние бытовые, психологические, социальные отношения между героями отходят на второй план, на первый выступает психологические связи. Основным принципом системы характеров становятся конфликты персонажей в этико-философских ориентациях, которые создают контрастирующие ряды, параллелизм и двойничество. Таким образом конклав означает порог между социально-психологическим и философским планами романного конфликта. Новое развитие конфликта, толчок которому даёт конклав, резко меняет жанровую природу и целостность произведения, превращает его в философский роман-трагедию – оригинальный жанр Достоевского»[201].

В свете наших представлений о троичной природе диалогизма у Достоевского поэтика конклава может быть рассмотрена ещё более подробно. Приём конклава может быть расмотрен не только на уровне сюжета отдельно взятого призведения в его влиянии на развитие сюжета, ускорение событий и содействие переходу их на иной ещё более сложный уровень или напротив, поворот к разрешению противоречий, как это было показано нами на примере конклава «Села Степанчикова». Сам конклав имеет сложную структуру, состоящую из нескольких ступеней или этапов, по которым распределяется энергия будущего и затем разрешающегося в своеобразном эмоциональном «взрыве» действия.

Первая ступень или фаза конклава характеризуется устремлением героев к некоему центру, будущему месту действия. Это и есть «сход» персонажей. После чего происходит сжатие атмосферы общения до предела. Эта вторая фаза разрешается «взрывом» (толчок, в результате которого Фома Опискин выброшен из гостиной полковника Ростанева, пощечина князю Мышкину в гостиной семейства Иволгиных, пощечина Ставрогину в гостиной дома его матери и т. д.). «Взрыв» является кульминацией, высшей точкой напряжения конклавного действа и одновременно моментом, после которого начинается снижение напряжения, знаменующее

---

[201] *Щенников Г. К.* Конклав // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск, 1997. С. 176. См. также: *Щенников Г. К.* Художественное мышление

завершение собственно конклавного действа. Оно, как видим, троично и триедино. Эту точку можно обозначить как третью стадию или высшую фазу конклава. Далее наступает постконклавная (своего рода результирующий эпилог конклава) стадия. В ней мы видим нравственный результат, такой, как благодатное изменение персонажей (Фомы Опискина, Настасьи Филипповны, Гани Иволгина и др.), которое обеспечивает изменение направления развития событий. В конечном конклаве произведения изменение проявляется в разведении участников конклава далеко за пределы конклавной сцены действия первых трёх ступеней.

При этом на первом этапе, когда действуют центростремительные силы, сводящие героев вместе, стоит уточнить, что, как правило, этими силами являются идеи с одной стороны и материальные интересы – с другой. Герои встреаются по поводу предполагаемой женитьбы или замужества, получения наследства в прямом или преображенном виде. Раскольникова, например, ведут и денежный интерес и идея помощи детям и молодым людям, погибающим в нищете. Его «черт тащил», «топор тащил». Мышкина ведут деньги (наследство) и желание помочь в трудной ситуации Настасье Филипповне. Деньги приведут в гостиную чиновника Лебедева компанию «наследника» Бурдовского. Подросток начинает путь во взрослую жизнь с «идеи Ротшильда». В романе «Игрок» денежный интерес сводит вместе всех персонажей. В «Бесах» «идеалу содомскому», невозможному без денег, противостоит «идеал Сикстинской мадонны», представший в конце жизни перед Степаном Трофимовичем Верховенским в образе русской женщины, распространявшей в народе книги Евангелия. В романе «Братья Карамазовы» все взрослые дети зависят от капитала отца Карамазова. В романе «Униженные и оскорблённые» князь Валковский прямо говорит Наташе, что ему нужны деньги и поэтому он сделает всё, чтобы женить своего сына на наследнице крупного состояния. Но самым главным, определяющим фактором, который является причиной всякого конклава у Достоевского, является **разногласия** персонажей по поводу **христианской идеи**.

На втором этапе или второй ступени развития конклавного действия нарастание напряжения является результатом проявленных противоречивых интересов собравшихся персонажей. Момент «взрыва» противоречий часто

Достоевского. Свердловск, 1987. С. 78 – 99.

происходит в форме физического насилия, проявленного из-за полной утраты самообладания кем-либо из главных действующих лиц (Ростанев в «Селе Степанчикове», как уже сказано, буквально выбрасывает Фому Опискина из дома, в романе «Идиот» Ганя Иволгин даёт пощечину Мышкину, а в «Бесах» Шатов – Ставрогину). Упоминаемая в «Подростке» пощёчина, которую тоже смиренно «снёс» Версилов, вероятно, также была дана в конклавных обстоятельствах развития действия. И это очень интересный и совсем не указанный частный случай приёма конклав – скрытый, или не описанный конклав, который лишь упоминается в тексте, но значение его для понимания образа героя исключительно велико. Этот, лишь аллюзивно присутствующий в тексте «Подростка» конклав, дает дополнительный материал для верного истолкования загадочного юродского жеста-поступка Версилова, который ударом об угол печи расколет икону. На юродскую природу этого жеста указывает именно скрытый конклав из прошлого романного времени. В прикровенной форме этот жест указывает также на евангельский источник конклавных «сходов» героев Достоевского. «Конклавы» Евангелия – это сцены скандального противостояния Христа, старейшин и священства иудейского народа. Эти «конклавы» приводят к итоговому «скандальному сходу» – распятию Спасителя, имеющему решающее искупительное значение для человечества. В Евангелии «конклав» связан с насилием. И у Достоевского именно жесты насилия позволяют называть такие сходы персонажей скандальными. Заменой проявленному физическому насилию может стать попытка насилия нравственного (например, попытка Лужина оклеветать Соню Мармеладову на поминках её отца). Конклавный сход персонажей может происходить в сонном видении, как это было с Раскольниковым, и тогда вторичная попытка убийства старухи («сновидческой» Алёны Ивановны) становится центром сонного конклавного действа.

«Убийство» старухи в сонном видении от убийства в реально текущей романной действительности принципиально отличается двумя важными чертами. На первую особенность раньше неоднократно указывалось: сновидческая старуха смеётся под ударами топора, оставаясь неуязвимой. Очевидно, что тем самым символизуется крах идеи Раскольникова о возможности убийства по совести. Вторая особенность – сновидческое «убийство» происходит на глазах огромной толпы

народа, насколько известно, не комментировалось. Толпа символизует народное мнение, ту молву, которая не судит формально, но зато мнение ее в отличие от суда государственного неотменимо и помилованию отмеченый народной молвой не подлежит. Раскольникову в этом сонном видении было показано то, с чем ему придется иметь дело – с «судом», или как мы говорим, с мнением молвы. И Раскольников, который сам на себя донёс, а перед тем на площади принародно Матери Земле поклонился, петербургский «грунт лобызал», в каторге в полной мере ощутил на себе груз неприязни каторжного люда, носителей мнения молвы. Второе символическое значение сновидческой толпы – это множество подсознатеьных «я» самого Родиона Романовича. В нём самом ещё до мнения народной молвы накапливаются сомнения, противоречия. Он сам по себе становится своего рода воплощением конклава в одном лице. Тем самым конклав у Достоевского становится коллективным («персонажным») олицетворением полифонии. Собственно, каждый раз, когда читатель встречается с конклавной сценой в произведении Достоевского, он видит взаимодействие воплощёных «голосов» «большого диалога», результатом которого становится своего рода нравственный суд, «суд Божий», необходимый и достаточный на данный момент развития романных событий и персонажей.

Конклав в сонном видении нужен автору для того, чтобы герой увидел свою точку зрения, услышал свой «голос» со стороны. Необходимо, чтобы Раскольникову до конца раскрылось безобразие произошедшего с ним. Он должен предварительно побывать «на другой стороне», там, где народ и Соня («голос Божий»), чтобы когда-нибудь возмогнуть добровольно шагнуть в эту сторону.

На четвёртой ступени развития конклавного действия (конклавное действие мы отличаем от собственно трёхчленного «конклава» – схода, столкновения персонажей: в масштабе целого произведения конклавное действие не замирает ни на мгновение, иначе тут же будет прекращён полифонический принцип звучания «голосов») работают силы, высвобожденные в результате «взрыва». Они и разводят героев на огромные расстояния. Они также примиряют противоречия и сводят героев для иного уровня общения, как это есть в повести «Село Степанчиково», где конклав разрешается благодатным примирением героев в результате изменений, произошедших в характере и отношении главного действующего лица ко всем

остальным. Фома Фомич, поначалу препятствующий счастью полковника Ростанева и Настеньки, торжественно соединяет их руки и благословляет на совместную семейную жизнь. Это происходит после кратковременного «странствия» Фомы под проливным дождем, под ударами грома, которые почти лишают его чувств и при блеске грозовых молний. Очевидно, что гром и молния символизуют здесь небесное влияние на сознание Фомы, в прикровенном виде звучит третий «голос» полилога «Села Степанчикова», который окончательно завершает конклав и приводит в благодатное православно-христианское соборное равновесие всех персонажей и все противостоящие действующие силы развития сюжета, тем самым, завершая сюжет. Разногласия по поводу христианской идеи исчерпываются смиренным поведением Фомы после странствия под прроливным дождём.

Таким образом, мы видим, что четвёртая ступень или фаза конклава может характеризоваться введением третьего «голоса». Но третий голос может присутствовать и в пятой фазе. По нашим наблюдениям, в некоторых произведениях имеется эта дополнительная пятая фаза конклавного действия, когда в результате уравновешивания ранее противоречиво взаимодействующих сил возникает иной масштаб изображения лиц и событий. Этот масштаб имеет в своем основании планетарно-космическую точку зрения и появляется, как правило, в эпилогах больших романов (например, в эпилогах романов «Преступление и наказание» и «Идиот»). В тех случаях, когда точка зрения остаётся на обычном уровне, масштаб меняется благодря тону и интонации повествователя (эпилог романов «Бесы», «Игрок», «Подросток», «Братья Карамазовы»).

В тех произведениях, где происходит смена точки зрения, и изображение меняется по принципу иного масштаба, совершенно очевидным образом становится внятным третий «голос» «большого диалога». Этот голос раньше возникает оформленный как «проникновенное слово», здесь же он звучит явно и определенно. Например, то, что в самом тексте романа «Преступление и наказание» прочитывается лишь в прикровенном виде в сонном видении Раскольникова об убиении старухи, в эпилоге дано в картинах реальной жизни. Это осуждение каторжным людом несмирившегося до конца Раскольникова, а потом приятие его после смирения у ног Сони Мармеладовой (и вновь смирение снимает разногласия). В этом случае третий

«голос» предстаёт в обличии народной молвы вначале как мнение-осуждение, а затем – принятие раскаявшегося в народную среду.

Наше рассмотрение поэтики конклава позволяет выдвинуть также иное видение его структуры в пределах, или в масштабе целого произведения. И если отдельно взятый скандальный сход персонажей до сих пор назывался просто «конклавом» (например, сцена конклава на дне рождении Настасьи Филипповны), то мы предлагаем называть такие сцены микроконклавами. Или, в зависимости от положения микроконклава по отношению к другим микроконклавам этого произведения – предконклавной ситуацией, предконклавом. Мы предлагаем расширить понимание структуры конклава как сложного и многочастного единства скандальных сцен, по нарастающей ведущих к главной сцене, завершающему кульминационному конклаву произведения. При этом, как мы выше показали, «многоголосие» предконклавных сцен в завершающем конклаве претерпевает качественный переход в форму триалога с появлением третьего «голоса». То есть предконклавы, например, романа «Идиот» (сцены в гостиной генерала Епанчина, в гостиной семейства генерала Иволгина) подводят к собственно конклаву (сцена в гостиной Настасьи Филипповны). Эти и другие скандальные сходы (на даче Лебедева, на даче, нанимаемой Барашковой и др.) все вместе составляют конклав произведения, а в отдельности могут быть названы микроконклавами. Эти и другие скандальные сходы персонажей ведут к кульминационному конклаву произведения – к диалогу Рогожина и Мышкина у трупа Барашковой (подробнее – в этом же разделе, ниже).

Микроконклав в отличие от кульминационного конклава произведения не приводит к благодатному примирению персонажей, а углубляет и усложняет их отношения и служит завязкой следующего узла противоречий. Ведь если бы выбор Настасьи Филиппровны в её гостиной пал на князя Мышкина, романное действие пришлось бы завершить, едва начав. Однако «неверность», а точнее неокончательность её выбора становится движущей пружиной развития сюжета, осложнённого притязаниями других претендентов на её руку и влюблённостью Аглаи Епанчиной в Мышкина.

И если трёхчастная структура конклава в «Селе Степанчикове» приводит к развязке, то в начале романа «Идиот» трёхчастная структура конклава лишь подводит к завязке всего романного действия. В этом романе по сравнению с «Селом Степанчиковым» приём конклава в целом значительно усложнён. Последующие предконклавы (скандалы, связанные с вторжением к Мышкину компании Бурдовского, скандал на вокзале, связаный с заступничеством Мышкина за Настасью Филипповну, скандал, последовавший за бегством невесты Настасьи Филипповны из-под венца), – все они готовят, как уже сказано, кульминационную сцену-развязку.

Эта сцена (бдение у трупа Настасьи Филипповны) сама по себе не является конклавом в привычном понимании скандального схода персонажей, но она становится вообще возможной лишь в результате уже накопленной взрывчатой энергии конклавного характера и является неотъемлемой частью структуры конклава произведения. Эта сцена вершит структуру всего сложного конклава произведения романа «Идиот», становясь его вершинной т р е т ь е й ч а с т ь ю. При том, что сама эта кульминация характеризуется т р е м я поразительными (небывалыми ранее у Достоевского, хотя аллюзией на подобную ситуацию является неудачное убийство сновидческой старухи Раскольниковым) поэтическими особенностями:

1) принятие в диалог в качестве полноценного партнера общения двумя другими участниками диалога молчащего мертвого человека (Настасьи Филипповны);

2)косноязычие живых участников диалога с характером нарастания косноязычия в процессе общения;

3)утрата вербального «голоса» одним из участников диалога – Мышкиным – как итог диалога.

Трагическая судьба Настасьи Филипповны в значительной степени обеспечивается её промежуточным положением между христианской святостью и ложным ее восприятием, характер которого восходит к языческим верованиям. Как сообщается в авторитетном по истории и феноменологии юродства источнике, «лживые пророки, мужики и женки, и девки, и старыя бабы бегают из села в село… и

кричат: св. Анастасия и св. Пятница велят им»[202]. Обратим внимание на то, что хотя святая, по имени которой названа героиня, должна бы ей покровительствовать (само имя указывает на Воскресение), но этого не происходит. Автор в тексте везде именует героиню простонародным словом «Настасья», вводя в этот образ элемент неистинного юродства, такого, которому покровительствует Пятница (христианская святая Параскева-Пятница в народном представлении перекликается с божественной покровительницей женских работ славянской Мокошью, одним из имён которой было имя Пятница. Пятничный день в Древней Руси считался выходным днём для большинства сельских и особенно женских работ, «нельзя работать, чтобы Пятнице глаза не запорошить» при прядении и т.п.).

Мы знаем, что князь Мышкин утрачивает вербализованный «голос» вместе с душевным здоровьем. Он остаётся в сознании и памяти всех остальных персонажей как действующий образ, как христианская идея. И память о нём в сердцах целого ряда персонажей наиболее светлого плана (Коля Иволгин, Вера Лебедева, Ганя Иволгин, генеральша Епанчина, даже в сердце Парфена Рогожина), становится беззвучным, но неумолкающим тем самым третьим «голосом», который позволяет Достоевскому столь глубоко воздействовать на наши читательские сердца.

3.3. Традиция исихазма и поэтика косноязычия

Исихазм как религиозная практика предполагает в своем адепте полную внутреннюю сосредоточеность на общении с Богом. Внешне это выражается в неком малогласии, косноязычии, безгласии, в переходе с вербального общения на язык невербальных жестов, жестов-поступков. Создатели учения, египетские и синайские монахи, аскеты IV – VII вв. Макарий Египетский, Евагрий, Иоанн Лествичник и др. развивали определеные существенные моменты и стереотипы поведения Сына Божия в его учительном странствии-бытии на земле. О безгласии Спасителя как о важной черте Его образа говорится еще у «ветхозаветного евангелиста» Исайи Второго: «Он истязуем был, но страдал добровольно и не открывал уст своих; как овца, веден был

---

[202] *Ковалевский Иоанн, свящ.* Юродство и Христе и Христа ради юродивые Восточной и Русской Церкви. 3-е изд. М., 1902. С. 156.

Он на заклание, и как агнец пред стригущим его безгласен, так Он не отверзал уст своих» (Ис. 53. 7).

Добровольное и молчаливое страдание показует смирение, но само смирение – не только результат, но и знак непрерывного общения с Богом Отцом и Святым Духом. Евангельский Христос лишь непосвященному оку явлен как отдельно сущий человек (Сын Человеческий). Между тем ясно, что Сын Божий во все время кенозиса пребывает в непрерывном диалоге с двумя другими лицами Троицы. В этом Триалоге вопрос одновременен ответу, как ни парадоксально звучит это для сферы логического в человеческом сознании.

Всегда на глазах толпы, Он молчалив и задумчив. Безгласый речет и безгласый – внимает. С миром сим Он редкоглаголив, не вдруг отвечает на вопрошания жаждущих скандала фарисеев и книжников. «Различие между триадами язычества и троицей христианства – это различие между взаимопереходами стихий и взаимоотражением личностей, между двойничством и диалогом (именно диалог, тихая беседа без слов до конца раскрытых друг другу в жертвенной самоотдаче собеседников – тема «Троицы» Андрея Рублева)»[203]. Так внешнее молчальничество наполняется внутренним глаголом – Христос есть воплощенный Логос.

Но евангельский Христос не только малоглаголив, он также мало понятен окружающим, в том числе и ближайшим ученикам, как мало был понятен своим современникам пророк Моисей. И как Моисею приходилось подтверждать свою богоизбранность с помощью чудес, так и Христу пришлось сотворить ряд чудесных исцелений и воскрешений из мертвых, воскреснуть Самому, чтобы уверовали в Его Богосыновство. Произнесенное слово неизбежно искажается при восприятии и потому скоро делается мертвым. Произнесение слова есть начало его умирания. Нисхождение Логоса на землю есть произнесение Его здесь, в тварном мире, и потому начало умирания. Христос Произнесенный – и есть рожденный на земле. Он неизбежно должен был умереть, наследуя судьбу всех смертных, но вместе с тем и воскреснуть в силу своей божественной природы. Тем самым Он показал, что земная

---

[203] *Аверинцев С. С.* Троица // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., Т.2. С. 527.

жизнь лишь пауза в вечности, что есть Слово, которое нельзя произнести и в Нём Истина.

Смерть Сына Человеческого на кресте помимо многих других важных символов имеет и тот смысл, что пересечение вертикали вечности и горизонтали земного есть вмещение земного в вечное, та самая пауза, о которой уже сказано выше. Поэтому те, кто близко соприкасаются с вечным, частично выходят из-под действия установленных в обществе норм. Так, на вопрошание учеников фарисеевых и Иоановых, почему они постятся, а апостолы нет (Мф. 9: 14 – 17; Мк. 2: 18 – 22; Лк. 5: 33 – 39), Христос отвечает: «…могут ли поститься сыны чертога брачного, когда с ними жених? Доколе с ними жених, не могут поститься» (Мк. 2: 19). Пост, как и молитва, является своеобразной паузой в повседневном течении земной жизни. Для своих ближайших учеников Христос прерывает эту паузу, поскольку они уже находятся в непосредственной близости, в непосредственном диалоге с жизнью вечной. Поэтому диалог вечного с жизнью земной чаще всего протекает в форме жеста-поступка, воспринимаемого подчас как чудо. В ряду чудес Христа особое место занимают эпизоды исцеления косноязыких, глухонемых и бесноватых, которые, в сущности, тоже косноязыки в своих болезненных припадках. Это косноязычие в самом понятном земном смысле – одержимых бес «ухватил за язык», это та же хромота речи, что и хромота низвергнутого с Небес противника Бога. Тем самым существует принципиальная разница между косноязычием пророка, юродивого Христа-ради и одержимостью бесноватого. Здесь важен тот факт, что страдающий косноязчием стремится освободиться: «Всегда, ночью и днем, в горах и гробах, кричал он и бился о камни. Увидев же Иисуса издалека, прибежал и поклонился Ему» (Мк. 5:5 – 6).

Подобное мучительное стремление освободиться от наваждения, от идеи-наваждения характерно для многих главных героев Достоевского. За внешне стройной логикой умозаключений Раскольникова, например, скрывается духовное косноязычие, которое подчеркивается автоматическим движением, блужданием самого Раскольникова по Петербургу. Блуждание по улицам Петербурга предваряет самые важные встречи для господина Голядкина, князя Мышкина. Блуждает по Петербургу Вельчанинов, а чиновник Прохарчин впадает в безумие именно после

блужданий по городу, который донимает его в полубессознательном состоянии образами толпы и пожара.

Мучительно освобождается от «идеи Ротшильда» Подросток. Иван Карамазов, отрицающий мир Божий в своей «поэмке», одновременно живописует прекрасный образ Христа. По известному выражению, в душе каждого из них «Бог с дьяволом борятся». Истина открыта простецам и младенцам: Родиону Романовичу послана Соня Мармеладова и её младшая сестра Поля, обещавшая Раскольникову всю жизнь молиться за него, Ивану Карамазову – его младший брат Алёша. Доказательства Сони – живая вера, жизнь по Христу, самоотверженная любовь к несчастному убийце. Чтение Евангелия происходит в квартире косноязыкого семейства Капернаумовых: в Капернауме Иисус исцелил бесноватого (Лк. 4: 33 – 35). Имеет значение, что разговор Сони и Родиона подслушиват Свидригайлов, что, наконец, комната, занимаемая Соней, имеет неправильную форму. «Одежда – часть тела, – говорит П. А. Флоренский. – В порядке же зрительно-художественном одежда есть явление тела, и собою, своими линиями и поверхностями, строение тела она проявляет… Коль скоро за телом признана способность портретно являть метафизику человеческого существа, в этой способности нельзя отказать одежде, которая, как рупор, направлят и усиливает слова свидетельства, произносимые о своей идее телом… На одежде в чрезвычайной мере отражается духовный стиль времени»[204]. Развивая мысль П. А. Флоренского об одежде как «явлении тела», можно сказать, что у Достоевского не только одежда, но и помещение, здание и шире – городская панорама его художественного космоса всегда является существенно большим, чем только фон. По законам «христианского реализма» все это «пропитывается» духовностью или бездуховностью героя: «Как эстетический принцип христианский реализм появился задолго до открытия художественного реализма в искусстве. Он проявляется в новозаветной концепции мира, человека, в двойной (человеческой и Божественной) природе Мессии»[205]. Неправильность линий

---

[204] *Флоренский П. А.* Иконостас // Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 113 – 114.

[205] *Захаров В. Н.* Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Вып. 3. Петрозаводск, 2001. С. 10. О генезисе и эволюции категории «критический реализм» см. также: *Есаулов И.* Критический реализм // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 503 – 508.

Сониной комнаты имеет свою реальную причину, но её «обратная перспективность» в силу сказанного может восприниматься именно как центростремительно смещённое к ней и к Книге Евангелия окоёмное пространство, внутрь которого недопущен подслушивающий Свидригайлов.

В целом перед нами изображение, напоминающее житийную икону[206]. Противоборство нравственных полюсов столь велико, что искажается пространство действия, нарушены линейные законы, зато действуют законы напряжения нравственных энергий, которые и порождают иконографическую обратную перспективу. В центре изображения мы видим Евангелие, по обе стороны священной Книги расположены фигуры святой («святой грешницы», по слову Достоевского) и грешника, за тонкой перегородкой (как другое «клеймо» иконы) – бес-искуситель; на более мелких «клеймах», фоном – многочисленное семейство косноязыких Капернаумовых. Возникает «картина» иконографического характера, которая говорит нам нечто помимо собственно словесного текста. Невербальный «текст» этой «картины» есть проявление исихийности, «говорящего» молчания, которое подчёркивается косноязычием семейства владельца квартиры.

Перед нами развёрнуто, таким образом, сакральное событие – обращение Слова Божия к заблудшей душе человеческой. Это событие наилучшим образом передаётся именно по принципам, близким принципам иконографической изобразительности русского православия. Ведь «иконопись есть метафизика, как и метафизика – своего рода иконопись слова»[207]. И одновременно размышления Достоевского о живописном сюжете являются прекрасной иллюстрацией положений В. Н. Захарова о «христианском реализме» Достоевского: «Христианский реализм – это реализм, в котором жив Бог, зримо присутствие Христа, явлено откровение Слова»[208].

Важнейшим элементом поэтики косноязычия является пауза, которая ритмом своих зияний определяет характер речевого потока, а на уровне композиционном и характер всего повествовательного движения. Речь Раскольникова в момент признания о свершенном преступлении в полицейской конторе прерывается

---

[206] Интересный пример «экфрасиса» у Достоевского.
[207] *Флоренский П. А.* Иконостас // Иконостас. СПб., 1993. С. 156 – 157.

мучительными паузами, у него «дух захватывает» или, как уже говорилось, «бес за язык держит». Подобного рода пресечение дыхания, духа он уже испытывал в момент своего свершаемого и свершенного дела в квартире старухи-процентщицы. Вместе с тем такие внешние проявления скованости духа у Раскольникова, как и у Ивана Карамазова, встречаются редко. Его рассуждения, как и рассуждения Ивана, логичны и напоминают мерное, нои мертвенное движение латинских легионов.

Косноязычие героев этого типа укоренено внутренне. Главная пауза Раскольникова – немота по поводу преступления. Эту паузу прерывает Соня, воскрешая его для жизни вечной. И эта пауза, и её прерывание, и способ прерывания – всё имеет принципиальное значение для свидетельства о христианской наполненности, христианской идее произведения. Основной объём романа как раз и сконцентрирован вокруг задачи преодоления этой паузы. На разрешение этой задачи уходит главная энергия романа и самого романиста: здесь Достоевский совершает почти нечеловечскую работу, Христоподобный труд художнического восстановления падшего человека.

Пауза не является чем-то внешним, механически прерывающим повествование. Она выполняет функцию накопления и отдачи энергии самодвижения романного слова в художественной вселенной Достоевского. Функция Алёши Карамазова по отношению к Ивану подобна такой же функции в отношении к Раскольникову Сони Мармеладовой. Сам Алёша по смерти старца Зосимы впадает в сомнение, но именно пауза сомнения укрепляет его дух на служение в миру. Припадание Алёши к Земле-Богородице народных верований есть припадание к великому молчанию Матери-Земли. Русская природа исихийна по своему изначальному космоцентрическому статусу мирообразующего пространства. Русь в русском искусстве не что иное, как сверхметафора Мирового Древа, корни и крона которого одновременно находятся и напояются соками и веяниями различных миров (в реальности это Восток и Запад, Север и Юг). Это состояние долгого, почти безмерного пространства связано с особыми временными ощущениями русского искусства, присутствием «молчания» не только в медиальном монументализме храмов и дворцов, но, например, и в изобразительном (религиозном, прежде всего)

---

[208] *Захаров В. Н.* Христианский реализм в русской литературе. С. 16.

искусстве. На наш взгляд, такое искусство обладает не только мифологией и мифопоэтикой, но некоторые его вления могут характеризоваться «мифоикой»[209] - отчетливо зримой способностью собирания в современной пространственной точке, в конкретном и при том «живом» (человек, действующий храм, монумент и т.п.) носителе особенностей духовной культуры разных эпох. При этом приоритет необходимо отдать именно человеку, способному жить одновременно в разных культурно-временных пластах. На Древней Руси таким персонажем культуры и одновременно жизни-бытия был Юродивый.

В нашем случае юродство и юродивые тоже примеры наилучшие. Например, исследователями романа «Братья Карамазовы» до настоящего времени не проводилась параллель между прозванием юродивой Лизаветы Смердящей и тем загадочным фактом, что тело старца Зосимы по смерти подверглось скоротечному тлению и не издавало благовония. Не только оба эти момента не случайны, но здесь отчетливо намечены автором духовно-иерархические ступени некой незримой лествицы: Лизавета на ступень выше Зосимы к Богу. Более отчетливо эта идея прочитывается в черновых материалах к роману, где юродивая просит Бога о том, чтобы послал её не в рай светлый, а в ад, чтобы и там воссылать Богу хвалы любви. Её «смород» угоден Богу, ибо по юродскому ценностному коду жестов угнетение тела возвышает душу. Зосима достигает «чина» Лизаветы лишь по смерти.

И греко-византийские юродивые (такие, как Савва Новый), и русские подвижники (как Нил Сорский) могли сочетать исихию и юродство или культуру юродского жеста. Русское старчество воспринимало и то, и другое. Старец Зосима естественно пользуется юродским жестом как чем-то привычным, обиходным. В рассказе о своей юности он делает характерную обмолвку, говоря, что, уверовав, стал

---

[209] «Мифоика» – термин, предлагаемый нами по образцу слова «архаика» для маркировки явлений культуры, связанных и с мифологией и с мифопоэтикой, но имеющих собственную ценность и значимость не только в области этики и эстетики, но и настоящего потока «живой» жизни. Мифоика – это реальное и живое воспроизведение форм древней жизни и культуры в данной современности. Её появление в поэтике и мифопоэтике Достоевского во многом обеспечивает тот колорит его произведений, который принято называть «фантастическим». При том, что наиболее «фантастическим» у Достоевского становится тип православной святости – тип юродивого Христа-ради, являющийся одной из главных поэтических особенностей «христианского реализма» Достоевского. Именно в этом образе сходятся в своих крайних выражениях реальное и идеальное. Отсюда возможность образа шута-юродивого, но отсюда же и возможность «юродивого героя», художественного открытия Достоевского.

для всех «как будто юродивый». При посещении монастыря семейством Карамазовых Зосима озадачивает всех молчаливым поклоном буяну Мите Карамазову. Отказ от вербализации текста – типичный прием исихазма. Таких примеров у Достоевского имеется немало.

Припомним лишь, что чрезвычайно важный для поэтики романа «Братья Карамазовы» персонаж – юродивая Лизавета Смердящая не произносит в этом романе ни одного слова. Но рожала она и умерла родами в баньке старика Карамазова, что дает совершенно определенную направленность всем событиям романа. Многоглаголив и совершенно открыт Лев Мышкин, но его речевая свобода таит под собой подспудное слово, которое никогда не будет произнесено и которое читателю дано лишь предугадывать и воспринимать опять-таки на уровне невербального текста. Это скрытая глоссолалия, нечто подобное Достоевский уже даёт в первом романе в образе Макара Девушкина.

Разрешение важного вопроса о соотношени двух типов косноязычия – того, когда «бес за язык держит», и – несказанное Божье Слово праведника и юродивого – Достоевский дает в сцене борения великого инквизитора и Христа. Инквизитор угрожает – Хистос молчит. Инквизитор выносит смертный приговор – Христос молча целует своего тюремщика. И именно этим, непроизнесенным и непроизносимым Словом Он отменяет решение инквизитора. Монологизм инквизитора «расколот»: он «остаётся в прежней идее», но «поцелуй горит на его сердце». Достоевский вполне следует здесь принципу евангельского Триалога. Разговор Алёши и Ивана происходит как бы одновременно в разных временных и пространственных полях сознания героев.

Поэтому естественен и мгновенный перенос жеста Христа в настоящее время романной жизни: Алёша целует брата в непосредственном и молчаливом порыве. Этот жест позволяет мгновенно расширить круг общения двоих братьев. В диалог девятнадцатого столетия включаются вызванные воображением Ивана люди пятнадцатого столетия и пространство, отстоящее от провинциального российского городка на тысячи верст. И временные и пространственные рамки одновременно ещё более расширены за счет введения образа евангельского Христа, за которым просматриваются ряды евангельских «конклавов», в которых Христос совершил и

даровал нам образцы любви и прощения. Алёша использует жест Христа несознательно, не по принципу подражания, а в силу непосредственного движения сердца. Но сердце его от рождения находится именно в эмоциональной сфере христианской любви, любви жертвенной. «Голос» молчащего Христа из «поэмки» Ивана Карамазова поцелуем Алёши переносится в настоящее романного времени, превращая диалог братьев на определённый момент в исихийный Триалог любви.

Возвращаясь к вышесказанному, отметим, что оба типа косноязычия находятся во внутреннем взаимодействии, в сложных и не всегда очевидно выявляемых борениях. Ясно, однако, что косноязычие может быть снято исихийным жестом, а косноязыкий по форме или смысловым моментам диалог завершается введением третьего «голоса», как это и происходит в одной из сцен в романе «Братья Карамазовы».

ГЛАВА 4. «ВОПРОШАНИЕ ИДЕАЛЬНОГО ОБРАЗА» КАК ПОЖЕЛАНИЕ ТЕОФАНИИ

4.1. Теофанический принцип в романе «Преступление и наказание»

«Христоликость положительных героев Достоевского проистекает из того, что они в душах своих сохраняют чарующий Лик Христов. Этот Лик – сердцевина их личностей. Они живут Им, мыслят Им, чувствуют Им, творят Им, все в себе устраивают и определяют по Нему и, таким образом, через христодицею создают православную теодицею. А потому они первоклассные православные философы»[210], – говорит православный святой, преподобный двадцатого столетия. Бахтин уделил образу Христа у Достоевского не слишком много внимания в силу объективных социальных обстоятельств: «Прямо не мог говорить о главных вопросах… о том, чем мучился Достоевский всю жизнь – существованием Божиим. Мне ведь всё время приходилось вилять – туда и обратно. Приходилось за руку себя держать… Даже

[210] *Иустин Попович, преподобный.* Достоевский о Европе и славянстве. С. 24.

церковь оговаривал»[211]. Но помимо причин социального и в связи с ними личностного плана существовала, видимо, и причина другого плана, эстетическая: определенная ориентация Бахтина на литературу, культуру и философию Западной Европы. Он говорит о влиянии на творчество Достоевского, например, менипповой сатиры: «Но Достоевский отделён от этих истоков двумя тысячелетиями, на протяжение которых жанровая традиция продолжала развиваться»[212]. Однако, наряду с античной, измененной двумя тысячелетиями бытования традицией, существовала в **неизмененном виде** другая **традиция – христианская**. И хотя Бахтин полагал, что менялась и она: «С разновидностями античной мениппеи непосредственнее и теснее всего Достоевский был связан через древнехристианскую литературу (то есть через «евангелия», «апокалипсис», «жития» и другие)»[213], в отношении собственно канонических евангельских и других новозаветных книг это неверно. Верно, что «мы не можем не отметить ряд ценных наблюдений и суждений Бахтина о древнехристианской литературе, и в частности о Евангелиях, однако они настолько фрагментарны, что нельзя говорить о целостном подходе исследователя к сакральному тексту»[214]. Из древних источников «теснее всего» Достоевский был связан всё же с Евангелием. Поэтика Достоевского имеет, безусловно, множество истоков, в том числе и античного и западно-европейского происхождения. Однако роль канонического евангельского текста в этом смысле очень важна.

И если мениппова сатира в какой-то мере действительно воспринята Достоевским в преображенном виде, то главнейшая роль этого преображения-изменения, конечно, принадлежит Евангелию, которое было на протяжении всей жизни настольным чтением писателя. Мало того, что оно стало его каждодневным

---

[211] Цит. по: Бочаров С. Г. Об одном разговоре и вокруг него // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 71 – 72. Объективную и подробную оценку этого покаянного интервью М.М. Бахтина см.: Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 132 – 134.

[212] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С.157.

[213] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 164.

[214] *Ляху В.* О влиянии поэтики Библии на поэтику Ф. М. Достоевского // Вопросы литературы. Июль – Август 1998. С. 135. Ляху приводит перечень наиболее значимых работ западных исследований в области новозаветной библеистики: L. Ryken, The Literature of The Bible, Michigan, 1974; L. Ryken, How To Read The Bible as Literature, Michigan, 1984; W. L. Reed, Dialogues of the word. The Bible as Literature According to Bakhtin, New York – Oxford, 1993; M. A. Powell, What is Narrative Criticism? A Naw Approach To The Bible, Minneapolis, 1993; J. Paulien, Decodin Revelation's Trumpets. Literary Allusions and Interpretation of Revelation 8: 7 – 12. Andrews University Press. Doct. Disser. Series, vol. 11. (Там же. С. 135).

чтением в обычном смысле этого слова. Достоевский постоянно размышлял над текстом Евангелия, постоянно обращался к центральному евангельскому Образу в своей духовной деятельности: «“Великое пятикнижие” Достоевского дает основания утверждать, что вся его эстетика ближе к Библии и Евангелию, нежели к античным истокам»[215].

В. Н. Захаров, специально текстологически изучивший текст Книги Евангелия, которая принадлежала писателю, показал, что отметки в этой Книге делались не только карандашом, что могло свидетельствовать о работе с Книгой за столом, но также и другими предметами, к письменным принадлежностям не имеющими отношения. В том числе Захаровым обнаружены ранее не замеченные подчеркивания ногтем, что, безусловно, свидетельствует о работе над евангельским текстом в «полевых условиях»[216]. Книга Евангелия стала, таким образом, для писателя не только в полном смысле этого слова спутницей жизни, она стала его, выражаясь древенерусским языком, «собинным» – самым близким, задушевным и сердечным другом.

Разумеется, такой крупный ученый, как Бахтин, не мог просто пройти мимо образа и идеи Христа в творчестве Достоевского, несмотря на социально идеологический пресс своего времени. В размышлениях о Христе Бахтин был на пороге открытия тройственной природы полифонического мира Достоевского, но остановился, не сделав последнего шага: «В образе идеального человека или в образе Христа представляется ему разрешение идеологических исканий. Этот образ или этот высший голос должен увенчать мир голосов, организовать и подчинить его. Именно образ человека и его чуждый для автора голос являлся последним идеологическим критерием для Достоевского: не верность своим убеждениям и не верность самих убеждений, отвлеченно взятых, а именно верность авторитетному образу человека. В ответ Кавелину Достоевский в своей записной книжке набрасывает: “Недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо еще беспрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения? Проверка же их одна – Христос… Сожигающего еретиков я не могу признать нравственным человеком, ибо

---

[215] *Власкин А. П.* Евангелия // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. С. 15.

не признаю ваш тезис, что нравственность есть согласие с внутренними убеждениями. Это лишь *честность (*русский язык богат), но не нравственность. Нравственный образец и идеал у меня Христос. Спрашиваю: сжег ли бы он еретиков, – нет. Ну, так, значит, сжигание еретиков есть поступок безнравственный… Христос ошибался – доказано! Это жгучее чувство говорит: лучше я останусь с ошибкой, со Христом, чем с вами… Живая жизнь от вас улетела, остались одни формулы и категории, а вы этому как будто и рады. Больше дескать спокойствия (лень) <…>". Чрезвычайно характерно в о п р о ш а н и е идеального образа (как поступил бы Христос?), то есть внутренне-диалогическая установка по отношению к нему, не слияние с ним, а следование за ним»[217].

На наш взгляд, «вопрошание идеального образа» и есть то несомненное основание, по которому мы можем заключить о присутствии в произведении совершенно отчетливо выраженной авторской позиции, авторского «голоса». Именно это «вопрошание» отличает авторский «голос» от любого другого самостоятельного голоса «большого диалога» произведения Достоевского. При этом «вопрошание» может идти от лица героя-участника большого диалога. Оно хотя и не прямо, но выражено вербально и совершенно ясно. Бахтин говорит: «не слияние, а следование за ним», но разве это не «слиянное следование»?

В романе «Преступление и наказание» чтение Соней Мармеладовой Евангелия Раскольникову есть именно вариант такого «вопрошания» от лица героя, позиция которого в данном случае совпадает с авторской позицией. Главным доказательством здесь является факт обращения участника большого диалога (Сони) через посредство сакрализованного предмета к Самому Христу, ибо чтение евангельского эпизода, в котором явлено одно из чудес воскрешения умершего Христом, собственно, и является таким обращением к Спасителю. Соня как бы приглашает Христа в «большой диалог», который она должна начать с «отрезавшим» себя от остального мира Раскольниковым. Христос приглашается в большой диалог в качестве бесспорно авторитетного «голоса». Перед читателем своего рода «третейский суд». Голос Христа здесь лишь окрашивается личностными

---

[216] См.: *В. Н. Захаров.* Подлинный Достоевский // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Канонические тексты. Т. 1. Петрозаводск, 1995. С. 5 – 13.

модуляциями персонажа. Вторым важным доказательством присутствия или «звучания» в тексте авторского голоса, поданного через голос и позицию участника диалога, является результативность воздействия мнения «третейского судьи» на позицию противоположную авторской.

Мы видим, что во время чтения Евангелия Раскольников ощущает воздействие Сониного (одновременно авторского, несущего идею Христа) голоса как «заразительного». При том «заразительным» Раскольников называет именно «юродство», то есть христоподобие Сони. Ни один другой голос (например, Порфирия Петровича, Свидригайлова, Мармеладова, которые также являются участниками «большого диалога») не имеет такой результативной силы воздействия на сознание главного героя романа. В данном случае не имеет значение, какому – «положительному» или «отрицательному» персонажу принадлежит голос других, тех, кто бессилен помочь Раскольникову. Ведь на позицию Раскольникова не может повлиять не только позиция Свидригайлова или Порфирия Петровича, но и позиция его матери и сестры не несет в себе результата «заразительности». Именно потому, что, начиная с этого эпизода, внутри Раскольникова станут нарастать сомнения в правоте собственной позиции, приобретая постепенно характер необратимого процесса, читатель ощущает присутствие в нём авторской воли, незыблемо находящейся и совпадающей с позицией другого персонажа. Тем самым, только при участии «голоса» Христа становится возможным изменение позиции Раскольникова. Человеческому разуму и воле других персонажей это очевидно не по силам.

Священная Книга Евангелия символизует собой образ и идею Христа, поэтому само появления Евангелия в тексте должно обратить внимание читателя на приближение и развертывание важнейшего эпизода, в котором будет явственно звучать авторский голос и окажется точно заявленной авторская позиция по одному из «вечных вопросов», которые стремятся разрешить участники большого диалога.

Тем самым книга Евангелия становится непременным поэтическим элементом «вопрошания идеального образа» как пожелания теофании. Поэтому эпизод чтения Соней Евангелия является важным и для композиции романа, а не только для раскрытия характеров Сони и Раскольникова. Кульминационная сцена

---

[217] *Бахтин М. М.* Проблемы поэики Достоевского. С. 112 –. 113..

романа освещена и освящена светом незримого лика Христа. Именно в этом эпизоде идее Раскольникова наносится поражение идеей и образом Христа. Раскрытая Книга Евангелия в поэтике романа «Преступление и наказание» является одновременно знаковым образом первой ступени спасительного пути, предлагаемого герою, и вместе образом разверстых врат этого «узкого и тесного» пути спасения. Она является важнейшим символом нравственного «порога». Значение священной Книги таково, что «пороговость» поэтики Достоевского, о которой столь часто и верно говорит Бахтин, обретает дополнительный, важный смысл. Поистине, «пороговость» поэтики Достоевского имеет евангельскую аллюзивность, наполняется евангельским смыслом и значением.

Например, образ крутой лестницы из сновидения Раскольникова может рассматриваться как превращённая аллюзия на евангельский сюжет испытания Христа, поднятого на высоту крыла храма. Этот образ крутой лестницы, у подножия которой толпится народ, уже вошёл в сознание Раскольникова в его сновидении о неудачной попытке убийства старухи. И вот теперь, наяву перед ним приоткрывается начало спасительного пути, своего рода «порог» или «врата» спасения. Отметим наличие контрастности сновидческой лестницы, внизу которой толпился насмешливый сновидческий народец и той незримой лестницы, уходящей в Небо, у основания которой стоит Соня с Книгой Евангелия в руках в эпизоде признания Раскольниковым о своем преступлении.

Можно дополнить это понимание вышеназванной сцены из романа «Преступление и наказание» ещё тем, что священная Книга символизует собой разверстые врата Церкви, войти в которую предлагается главному герою романа. Это, между прочим, позволяет весьма уверенно предполагать, что в творчестве Достоевского сама книга Евангелия нередко символически замещает собой вещественно сотворенный человеческими руками храм, а её чтение или даже мысленное обращение к этой священной Книге замещает физически осуществленное посещение церкви. Например, Мышкин, действительно редко бывающий в храме, созданном руками человека, находится внутри этого храма, ибо имеет в себе постоянно евангельский образ Христа, тогда как старик Мурин, герой повести «Хозяйка», часто посещающий церковь, не вызывает в нас ощущение образа

христоподобного человека. Не только сам старик Мурин, мучитель и убийца, но и соблазненная им Катерина и увлекшийся Катериной Ордынов, впервые увидевший её именно в церкви, – все они люди страстные и страсти их отрицательные, тёмные эмоции, хотя и в различной градации. Ясно, что физического присутствия в храме далеко недостаточно для духовного совершенства человека. Эту мысль иллюстрирует народная мудрость, заключенная в известном выражении: «Беден как церковная крыса». Опуская верхние слои прозрачного смысла, выражающие несытую плотскую бедность грызунов ютящихся под полом храма и метафорическое значение бедности церковного клира, попробуем выявить евангельский подтекст этого выражения. Этот подтекст обращает нас к идее духовной бедности тех христиан, которые обратили свою веру в исключительно поверхностное следование обряду. Храм может стать вторым домом для такого человека, но душа его остается закрытой для света Евангелия и соответственного изменения. Ведь и крыса живёт в храме, но не становится от этого богатой духовно.

Поэтому, чтение Соней Евангелия не в церкви, а в своей комнате не делает эту сцену менее сакральной. Напротив, её домашний «хронотоп» сакрализуется самим фактом и процессом боговдохновенного чтения Евангелия. Вот почему можно сказать, что Соня, почти буквально взяв за руку Родиона Романовича, ввела его в храм Божий. И хотя он «увидел» себя в храме гораздо позже (на каторге), тем не менее, весь сложный и мучительный для обоих процесс бы начат именно здесь «голосом» Сони, в котором прозвучал «голос» Христа.

Соня «вопросила», и Христос явился, но не в плотном теле Сына Человеческого, не в зримо просиявшей плоти воскресения, а в духовно энергетической эманации, которая произвела первичное воздействие на душу грешника, явно ощущаемое им самим, выраженное им самим вербально как опасение заразительности Сониного «юродства» и возымевшее впоследствие благодатный р е з у л ь т а т. Здесь нет теофании в собственно богословском смысле и понимании. Мы предлагаем называть подобную ситуацию «предтеофанической ситуацией» или «условной теофанией», когда ощущение героем близкого присутствия Спасителя подтверждается условием благодатного воздействия этого незримого присутствия на его душу. Это наводит нас на мысль о том, что «завершение диалога» всё-таки у

Достоевского существует. Момент «завершения» большого диалога в «Преступлении и наказании», например, совпадает с окончательным принятием героем идеи Христа. Ведь сам диалог происходил именно по поводу христианской идеи.

Точно также, скажем, в романе «Братья Карамазовы» «большой диалог» завершается молчаливым ответом Христа великому инквизитору, после которого инквизитор вопреки собственному обещанию сжечь своего Пленника отпускает Его. Действующими лицами, которые «вопрошают идеальный образ» в этом романе, являются Алёша Карамазов и Иван Карамазов. Если сравнить ситуацию «вопрошания идеального образа» в двух романах, то Алёша здесь соответствует Соне, Иван – Раскольникову, а вместо евангельского текста автор использует нечто вроде апокрифического евангелия, приписывая факт его создания своему персонажу. В обоих случаях мы видим двух главных героев, «между которыми» находится искомая идея. Без триалога, без третьего голоса, который принадлежит Христу, или за которым стоит Христос эта идея не может быть обнаружена.

Нет столь явно внешне выраженного завершения «большого диалога» в романе «Бесы». Но в этом романе происходит замещение образа Христа образом народа, народной нравственной «почвы», явленной различным героям или в образе женщины из простонародья, разносчицы книги Евангелия (как это случилось в последние дни жизни со Степаном Трофимовичем Верховенским) или в образе поруганной иконы Богоматери (как это было с Лизой).

Достоевский показывает в ходе «большого диалога» своих персонажей перипетии следования закону свободы выбора. Христос вовсе не навязывает участнику диалога свою позицию. Но в том-то и дело, что позиция Христа ни в коем случае не может быть приравнена (как и его «голос») никакой другой человеческой позиции. Здесь неточным оказывается даже само слово «позиция». Ведь «позиция» – это правда, а Он есть Истина, тогда как любой человеческий «голос» – это, строго говоря, (и особенно у Достоевского) тоже не «позиция» (здесь Бахтин лишь в известной мере точен), а процесс выбора пути, то есть ряд сменяющих друг друга позиций, что и составляет суть диалога. И именно такая смена только и может привести героя от его личной «правды» к Истине. Уточним, что это справедливо только в отношении тех участников диалога, которые способны

заниматься самонаблюдением и, меняя позицию, меняться внутри себя, как это было с Раскольниковым. «Позиция» Сони по данному конкретному вопросу («разрешение себе насилия») совпадает с Истиной, поэтому ей незачем меняться, она неизменна и способна благотворно влиять на другую позицию, другой «голос». Позиции Порфирия, Лужина, Свидригайлова не могут быть изменены в силу недостаточной качественности самого человеческого «материала». Порфирий Петрович высказывает Раскольникову очень правильные и христиански моральные вещи. Однако сам азарт, с которым он донимает преступника, травит его, как в сцене допроса, которая завершается появлением арестованного мужика Миколки с его «признанием» в убийстве старухи, смешавшим все карты следователю, – этот артистический азарт совершенно не христианского происхождения. Этот азарт сродни азарту тех, кто подбрасывал поленья в костер средневековых костров аутодафе. Имя Порфирия Петровича (унаследовавший реформы Петра) «от порфиры – символа короны Российской империи. Не случайно в художественном тексте крепко связаны Порфирий Петровиич и Раскольников – носители ассоциативно говорящих имен: при порфире-Порфирии – Раскол («как при боге-демиурге – diabolos – буквально “раскольник” – Г. Гачев)[218].

Христианин Миколка, у которого родители или предки были старообрядцами, появляется в самую неподходящую минуту для механически воспроизводящего христианскую нравственность в форме её морали следователя. Миколка гораздо ближе к Истине и автор романа делает так, что мужичок мешает следователю, оказывается вместе с преступником, а не вместе с представителем официальной законности и морали. Автор и не ставит задачи изменения окаменевших в своей морали персонажей. Он проводит эксперимент с тем, кто способен менять свою мораль, приближая её к нравственности Христа. Этот процесс протекает с моментом начального уклонения в сторону от христианской идеи, а затем с помощью такого персонажа, каковой в этом романе оказывается Соня, направляется в нужное автору русло.

Закон свободы выбора вовсе не нарушается тем, что один из персонажей, а именно тот, который уже встретил Истину, апеллирует в процессе диалога к этой

---

[218] *Щенникова Л. П.* Имена // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. С. 168.

Истине, хотя бы уже потому, что если оставить человека один на один с самим собой, отраженным в другой личности, то не останется не только гарантии, но даже и надежды на то, что когда-нибудь какая-нибудь человеческая точка зрения или «позиция» возобладает над другими «полноправными» точками зрения. Такие «полноправные» точки зрения обречены на вечное разногласие. Очевидно, что в самой жизни всегда имеются люди более или менее приближенные к восприятию Истины. И более близкие к ней стараются вести за собой более отдалённых.

Нельзя оставлять несовершенство наедине с самим собой. Присутствие истины хотя бы только как потенциальной возможности обращения к ней в условиях диалога необходимо, иначе теряет смысл сам диалог. Как уже сказано, в диалоге кроме двух противостоящих сил всегда присутствует третья сила, в конце концов, снимающая противоречие ей известным способом. Вот почему диалог может привести к истине. Можно даже сказать, что в процессе диалога Истина позволяет его участникам обнаружить себя, поскольку для этого возникают необходимые условия согласия сторон на изменение точки зрения. В отличие от «вопрошания» таких персонажей, каковы Соня и Алёша Карамазов, которые получают в той или иной форме «ответ», имеют результат своего вопрошания, такие герои, как Раскольников, Иван Карамазов или Ставрогин, неправильно вопрошая Господа, не имеют ответа. Основная суть неправильности «вопрошания» таких героев заключается в их «согласии» или даже личной решимости, как у Раскольникова, на жертву из внешнего мира, в том числе на младенческую жертву. Такова последовательно осуществленная реальность их идеи. Хотя чисто теоретически и Раскольников и Иван, разумеется, не проповедуют младенческую жертву.

Мотив младенческой жертвы является одним из важнейших в ряду сквозных мотивов поэтики Достоевского. Как говорилось выше, уже в первом романе молодого писателя показана смерть ребёнка в семье отставного чиновника Горшкова. В последнем романе, по основательному мнению ряда ведущих специалистов, смерть мальчика Илюши Снегирёва становится важнейшим не только поэтическим, но и нравственным пунктом повествования о братьях Карамазовых. О погублении собственного младенца грезит Хромоножка и въяве умирает младенец Марьи Шатовой в романе «Бесы». Сюжет рассказа «Мальчик у Христа на ёлке» полностью

основывается на этом мотиве. Очевидной паралеллью смерти младенца у Достоевского является смерть молодого человека или девушки (студент Покровский в «Бедных людях», Мари в «Идиоте», Оля в «Подростке», дочь квартирной хозяйки Раскольникова в романе «Преступление и наказание»).

Но в романе «Преступление и наказание» этот мотив разработан с особенной глубиной. Поэтика самого романа «Преступление и наказание» в значительной мере связана с названным мотивом, с которым связана завязка и развитие действия. Для понимания мотива младенческой жертвы в «Преступлении и наказании» имеет значение то обстоятельство, что Раскольников идёт на преступление для спасения многих погибающих безвестно молодых жизней (детей). Таково внешнее намерение героя: он защитник младенца. По его представлениям, опасность младенцу исходит от зловещей старухи (старуха – метафора смерти). Поэтому для защиты младенца (детей) от грозящей ему (им) бедствия нищенской жизни (для героя подобная жизнь является синоним близкой смерти) необходимо устранить опасность. В процессе обдумывания способов устранения опасности эта опасность постепенно превращается в человеческую жертву непостижимым для героя путем. Происходит своеобразный «заговор вещей»: не Раскольников нёс топор, а «чёрт его тащил» («топор тащил»). Невидимый Раскольникову изнутри процесс автор разворачивает перед читателем. Герой в своих размышлениях выводит старуху-процентщицу из статуса человека, низводя до статуса старой, негодной вещи, «ветошки», а затем логически приходит к заключению о возможности устранимости старухи из жизни. Таким образом, вначале смерть старухи происходит умозрительно, в воображении героя, путем превращения её в вещь, а затем, в результате «заговора вещей» – в реальности.

Умозрительной смерти старухи предшествует реальная трагическая гибель старой слабосильной клячи, которая потрясла Раскольникова в раннем детстве. Во время «заболевания» идеей героя эта сцена через сонное видение всплыла в потрясенном сознании и на некоторое время отвратила от задуманного убийства. В эпизоде убийства лошади ребёнок бросается к умирающему животному в сострадательном порыве. Он прикасается к морде лошади своим лицом и руками. Это глубоко сострадательное прикосновение плачущего ребёнка к морде лошади является жестом милосердия к целому миру живой природы. Оно исполнено глубокого

сакрального смысла. Поскольку лошадь, как сказано, в ряде мифологий (в том числе славянской) символизовала собой сам космос и вместе с тем Мировое Древо, то мальчик Родион прикоснулся, припал своим лицом к кроне, условно говоря, этого Древа[219]. Известно, что вариантом Мирового Древа является честное древо Распятия. Тем самым слёзы невинного дитя оросили само производящее начало бытия и одновременно стали плачем сострадания распятому Спасителю человечества. Очевидно, ещё в глубокой древности существовал этот естественный обычай прикосновения ласки и привета к лицу друга-человека и к морде друга-животного. Вероятно, этот жест сакрализовался в обряде прощания с умершим человеком. Он сохранен до наших дней в качестве прощального поцелуя и в христианском обряде прощания с покойным.

Для дальнейшего выявления значения мотива младенческой жертвы необходимо учесть факт смерти младшего брата Родиона Раскольникова, имя которого в романе не указывается. Безымянность умершего позволяет воспринимать его как брата вообще, младенца вообще. Важно также то обстоятельство, что вся сцена, в которой происходит жестокое избиение и умерщвление лошади, происходит на глазах ребенка, который только что побывал на кладбище вместе с отцом, где благоговейно молился над могилой своего младшего брата. Между тем, в народной традиции умерших, в том числе и младенцев, принято было называть «родителями» или «батюшками», покровительствующими живущим[220]. Для ребёнка Родиона образ его умершего младшего брата выполняет заместительную функцию отца в сцене убийства лошади, а также в эпизоде повторения этой сцены в пророческом сонном видении. А нужно указать, что кроме отвращающего от идеи убийства воздействия на душу героя это сновидение является пророчествующим будущий факт смерти старухи.

Таким образом, мотив младенческой жертвы связан с мотивом матереубийства. Дело не только в том, что любая женщина в нашем сознании ассоциируется с идеей продолжения рода, с функцией материнства и в этом смысле,

---

[219] Русская народная традиция свидетельствует, что символами Мирового Древа и Креста расшивались только рушники, полотенца, которыми вытирали лицо и руки (лик). См.: *Базанов В. Г.* Древнерусские ключи к «Ключам Марии» Есенина // Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978. С. 246.

[220] См.: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 2. М., 1868. С. 75 – 76.

убивая пожилую женщину, молодой человек поднимает орудие убийства на материнство вообще. Достоевский вводит уточняющий элемент преступления молодого человека: Раскольников вынужден убить сестру старухи, невинную Лизавету, носившую в себе, по черновым вариантам романа, ребёнка. Вопреки его сознанию и воле происходит совершенно противоположное его замыслу защиты и спасения детей от грозящей им опасности. Он сам становится этой опасностью. Каким образом в этом случае можно объяснить спасение двух детей Раскольниковым на пожаре? Их спасение происходит в тот момент, когда в личности героя преобладает его детская чистая эмоциональность, чистое «я». Тем самым среди двоих детей, невредимо выходящих из огня, находится, условно говоря, третий ребёнок, сам Раскольников, его детское «я». Этот эпизод, учитывая остальной контекст романа, можно достаточно уверенно отнести к библейской аллюзии на чудесное спасение из огня трёх невинных отроков. В этом эпизоде происходит некое «исихийное» «звучание» божественного третьего «голоса» полифонического триалога Достоевского. Теофанический принцип романной поэтики проявляется здесь в неявном, «прикровенном» виде, требующем своего прочтения.

Тем самым, топор, занесенный над телом «человека-вещи», опускается одновременно на тело невинного младенца. И если Раскольников надеялся, что кровавая «строительная жертва» в основании здания его идеи окажет скрепляющее влияние на возводимое сооружение, то действительное исполнение замысла оборачивается разрушительным результатом именно от наличия этой самой жертвы. Разрушительность связана с двумя аспектами деяния героя. Во-первых, мы видим, что жертвой с неизбежностью становится младенец. Во-вторых, этот младенец неразрывно связан с душой Раскольникова, поскольку он находится в том же мире, где присутствует его покойный брат с заместительной функцией родителя, отца Родиона Раскольникова. Топор Раскольникова в этом случае из боевой секиры заступника за пленённых девиц и детей фольклора и мифологии превращается в аллюзию на меч библейского царя Ирода. Что касается настоящего, реально существовавшего отца Родиона Романовича, то из текста нам известно лишь то, что он был учителем и ушел из жизни до начала романных событий. Своего второго «отца» (отца будущей невесты) герой встретит незадолго до его смерти, и станет

свидетелем предсмертных минут несчастного чиновника Мармеладова. Имеет значение тот факт, что второй «отец» Раскольникова погибнет под колесами экипажа: незаступничество отца Раскольникова за истязаемую лошадь оказывается чреватым смертью второго «отца» героя.

Достоевский в романе «Преступление и наказание» опровергает древнее представление о необходимости кровавой человеческой (вариант – младенческой) жертвы в основании города или здания, которые приносились для крепости и неприступности созидаемого. В этом романе показывается неизбежность перехода любой человеческой жертвы во младенческую, которая символизует собой одновременно три поколения и три времени. Это поколения сыновей, братьев, отцов в аспектах прошлого, настоящего и будущего в одном образе. Удар, направленный в корень Мирового Древа, падает на времена и пространство бытия, поскольку «почвой» Древа является Вечность и пространство. Дотоевский отдаёт предпочтение христианкой традиции милосердия перед языческой традицией жертвоприношения.

Не исключается также возможность и более близкой исторической трактовки мотива младенческой жертвы. Поскольку имя, отчество и фамилия героя обладают смысловыми нагрузками конкретного русско-российского плана: Родион – Родина, Романович – вотчина, отечество, Дом Романовых (государство российское), Раскольников – приверженец допетровской Руси. Стоять этому Дому три сотни лет (три младенца выходят, как выше сказано невредимыми из огня пожара), но затем быть разрушенному – младенец Лизаветы (ее «как бы юродство», доброта, большой рост возводят этот женский персонаж к образу Древней Руси) погибает, не родившись. Таково, возможно, пророчество Достоевского близкой исторической судьбы российского государства и царствующего Дома Романовых[221].

В свете сказочно-мифологических представлений убийство двух сестёр можно кроме всего прочего истолковать как использование героем «мёртвой» воды (кровь старухи, образ которой в этом случае восходит к отрицательному персонажу Бабы Яги) и «живой» воды (кровь Лизаветы, образ которой восходит к «сестре» злой Яги (подробнее об этом см. в 6 главе натоящейей работы), которая становится для

героя покровительницей и указывает ему путь ко спасению. Перед собственной смертью Лизавета штопает рубаху Раскольникову, она «дарит» герою заместительный «волшебный» предмет – аллюзия на «многошвенную» рубаху юродивого). Не случайно, видимо, взятые у старухи ценности герой спрячет под камень. Раскалывание камня по мифологическим и библейским представлениям символизует нахождение источника жизни: «Можно предположить, что Моисей именно р а с к а л ы в а е т скалу, после чего в ней открывается источник воды»[222].

Родион Романович Раскольников сильный и последовательный в своей силе и в своем страдании человек. Его общение с Соней в непосредственной близости от святой Книги Евангелия завершается попыткой покаяния перед людьми, Землей и Богом: «В романе Раскольников «на себя доносит», но это отнюдь не делает его способным "примкнуть опять к людям". Второй финал, в Эпилоге потому и необходим, что у Достоевского (в отличие, скажем, от уже упомянутого фильма Л. Кулиджанова) «явка в контору» и «признание» – это хоть и сознательная, но неудачная попытка «страдание принять». Как и поцелуй земли на Сенной площади, – это парадоксальная попытка п о к а я н и я б е з р а с к а я н и я»[223].

На момент признания в совершенном преступлении покаянная попытка остается только попыткой, поскольку сам себя Родион Романович не осуждает, его страдание пока что не искупительного, а некоего иного рода. Мучается сама его природа (его дохристианкое «я», его «кровь кричит»), мучается бессознательно, в то время как сознание продолжает оставаться «в прежней идее». В этой идее он продолжает оставаться долгое время уже после суда, на каторге: «О, как бы счастлив он был, если бы мог сам обвинить себя!.. Но он строго судил себя, и ожесточенная совесть его не нашла никакой особенно ужасной вины в его прошедшем, кроме разве простого промаху...» (6. 416). Раскольников не догадывается, что, отвергая власть

---

[221] Подробнее о символике имени, отчества и фамилии Раскольникова см.: *Иванов В. В.* Элементы мифопоэтики в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Научная программа: Русский язык, культура, история: Сб. мат-лов науч. конф. Ч. 1. М., 1995. С. 97 – 102.

[222] *Евзлин М.* Космогония и ритуал. М., 1993. С. 186. О священных камнях как вместилищах генеративной силы см.: M. Eliade, Trattato di storia delle religioni / Traite d'histoire des religions/, Torino. 1988, pp. 226 – 229.

[223] *Тихомиров Б. Н.* К вопросу о философии страдания в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского // Традиции и новаторство в русской классической литературе: Межвуз сб. науч. трудов / Под ред. С. А. Гончарова. СПб., 1992. С. 171.

Христа он тем самым попадает под власть Рока, а не под свою собственную, как ему хотелось: «История Раскольникова – новое воплощение мифа о восстании Прометея и о гибели трагического героя в борьбе с Роком… нет другой свободы, кроме свободы во Христе; неверующий во Христа подвластен Року»[224].

Итак, диалоги Достоевского развиваются не по закону спора, или взаимодействия двух сил, а по закону собственно диалога или закону действия трёх сил. Эти силы вступают во взаимодействие на равных, но возможности их различны. Лишь одна сила, за которой стоит Истина, обладает результативной способностью з а в е р ш а т ь диалог, разумеется, на том или ином уровне его развития с тем, чтобы впоследствии (в следующем произведении) вновь его начать. Разумеется, завершение это лишь временное, это лишь этап в развитии сверхдиалога – такого диалога, который включает в себя другие произведения. Но в каждом данном произведении «последнее слово» остаётся за Христом.

Тем самым, ***теофония*** **(Богогласие)** предполагает **теофанию (Богоявление)** и ей предшествует. Наличие внутреннего единства в хоре полифонических голосов определяется также тем, что все существующие точки зрения участников диалога известны Христу, они известны автору, который допускает их свободу и независимость лишь в определённом смысле. В том самом, в котором закон свободы выбора позволяет человеку в реальной жизни совершить этот самый выбор, и в то же мгновение попасть под действие закона необходимости следования сделанному выбору.

Так, мерами, ступень за ступенью, в творчестве Достоевского выстраивается некое подобие лестницы Иакова, на вершине которой в его последнем романе произойдет художественная теофания. Однако «накопление» образа Христа, зримо явленного Достоевским в романе «Братья Карамазовы», будет происходить во всех романах, на протяжении всех «больших диалогов».

---

[224] *Мочульский К.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 373.

4. 2. Евангельская метафора сна в романной поэтике

В канонических Евангелиях земная жизнь изображается развёрнутой метафорой сна. Вместо известного христианского изречения «мир лежит во зле» можно сказать, что «мир лежит во сне». Духовный сон есть зло, или, по меньшей мере, условие зла. Христос ожидает от человека определённых усилий, направленных к пробуждению, к преодолению сна земной жизни. Это преодоление, как правило, начинается с вопроса к себе, на который человек самостоятельно не в состоянии найти ответ. Поэтому духовный сон может рассматриваться, как невозможность задать вопрос миру горнему, невозможность обращения к Господу Богу по главным вопросам жизни и смерти.

Первым знаком в Евангелии, который расценивается нами как указание на идею пробуждения, является эпизод встречи Матери Иисуса со своей родственницей Елисаветой, имеющей во чреве Иоанна, названного позже Предтечей. «Когда Елисавета услышала приветствие Марии, взыграл младенец во чреве её; и Елисавета исполнилась Святого Духа, И воскликнула громким голосом, и сказала: благословенная ты между жёнами, и благословен плод чрева Твоего!» (Лк.1: 41 – 42). Иоанн, сын Елисаветы, «пробуждается» ещё до рождения своего – таково благодатное, хотя и сокровенное присутсвие Сына Божия. Мы видим, что в этой евангельскорй сцене одновременно с диалогом двух женщин-родственниц возникает своеобразный «диалог» младенца-святого и Богомладенца, которые находятся ещё во чреве своих матерей. Важно, что Елисавета начинает слова своего приветствия Марии, «исполнившись Духа Святого».

Поистине перед нами картина звучащей божественной полифонии Триалога Евангельского поэтического и духовного образца. В отличие от противоречивых диалогов-полилогов людей, изображенных у Достоевского, этот *Евангельский Триалог абсолютно непротиворечив*, в нём звучит хвала Господу в открытом и прикровенном виде. Святой младенец приветствует Сына Божия, одна мать другую приветствует Духом Святым, Слово Бога Отца – в каждом из них пребывает нераздельно и неслиянно, как это усвояется всегда Святой Троице. Здесь перед нами та самая евангельская ситуация «собравшихся вместе двух или трёх во имя Мое». Мария прожила у своей родственницы Елисаветы три месяца. Поскольку она

(Елисавета) «была уже месяце на шестом», то, вероятно, что Мария пробыла у родственницы до дня рождения её сына.

Такое длительное пребывание у будущей родильницы наводит нас на мысль о том, что Мария стала восприемницей Иоанна. Мария стала своего рода «крёстной матерью» Иоанна. Вместе со своей Матерью Богомладенец приветствовал вхождение своего старшего брата в мир дольний. Это событие символически предшествует иорданскому водному крещению Христа Иоанном Предтечей и с полной несомненностью указывает на богоизбранность Иоанна. Ещё одним примером евангельского поэтического Триалога является сам эпизод водного крещения Христа, когда голоса Сына Божия и Бога Отца звучат теофанически явно, а «голос» Духа Святого явлен зримо. «Священное писание, отраженное в «истории года», давало особую эстетическую модель времени. Она базировалась на двух этапах жизни Спасителя: Рождестве Христовом и Светлом Христовом Воскресении. В соответствии с этими двумя датами (одна – непереходящая, другая – переходящая) строился и весь «порядок» народного евангельского календаря»[225]. На наш взгляд, дата крещения Христа по времени оказалась близкой дате Его Рождества в силу внутренней близости этих двух великих евангельских событий. Его Рождество также предваряется троичным теофаническим богогласием: три волхва ищут Божественного Младенца, чтобы положить к его колыбели три священных дара: золото, ладан и смирну, ангел являются пастухам поведать о предстоящем рождении. «Достоевского заковали в кандалы в Рождество, – указывает священник Геннадий Украинский, – чему он придавал символическое значение. Он говорил, что с этого началась его новая жизнь»[226].

Что касается идеи преодоления духовного сна, то в Евангелии Христос в своей проповеди постоянно призывает учеников к бодрствованию как к такому состоянию, когда человек готов дать отчёт о жизни своей Творцу. Задавая вопросы Господу всю свою жизнь, будь готов однажды к ответу: «Итак бодрствуйте; потому что не знаете, в который час Господь ваш придёт» (Мтф. 24: 42; Лк.12: 36 – 40);

---

[225] Кошелев В.А. Евангельский «календарь» пушкинского «Онегина» // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Вып. 1. Петрозаводск, 1994. С. 144.
[226] Украинский Г., свящ. Достоевский и Евангелие (лекция 2) // Украинский Г., свящ. Ф.М. Достоевский пасхальный писатель: Три лекции о Достоевском. Новый Валаам, 1991. С. 1.

«Итак бодрствуйте; ибо не знаете, когда придёт хозяин дома, вечером, или в полночь, или в пение петухов, или поутру; Чтобы, пришед внезапно, не нашел вас спящими. А что говорю вам, говорю всем: бодрствуйте (Мк.13: 35 – 37; Лк.21: 36).

Мы полагаем, что эпизод сна Христа во время бури указывает на опасность, гибельность духовного сна для человека: «Во время плавания их Он заснул. На озере поднялся бурный ветер, и заливало их волнами, и они были в опасности. И подошедши разбудили Его и сказали: Наставник! Наставник! Погибаем. Но Он встав запретил ветру и волнению воды…» (Лк.8: 23 – 24). Христос показывает также, что сон, принимаемый иногда за смерть, не есть смерть. Пробуждение дочери начальника от сна, подобного смерти, символизует возможность «пробуждения» от земной жизни к жизни Вечной: «И когда пришёл Иисус в дом начальника и увидел свирельщиков и народ в смятении, сказал им: выйдите вон; ибо не умерла девица, но спит. И смеялись над Ним. Когда же народ был выслан, Он вошед взял её за руку, и девица встала» (Мтф. 9: 23 - 25; Мк. 5: 41). В эпизоде «моления о чаше» трём ближайшим ученикам Христос говорит: «…душа Моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте со Мною <…> И приходит к ученикам, и находит их спящими, и говорит Петру: так ли не могли вы один час бодрствовать со Мною? Бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение: дух бодр, плоть же немощна. И пришед находит их опять спящими, ибо у них глаза отяжелели. <…> Тогда приходит к ученикам своим и говорит им: вы всё ещё спите и почиваете? вот, приблизился час, и Сын Человеческий предаётся в руки грешников» (Мтф. 26: 38, 40 – 41, 43, 45).

Разумеется, уподобление жизни сну в истории культуры не впервые появляется на страницах Евангелия. Это давняя и едва ли не всеобщая литературная традиция, восходящая к мифологии разных народов. Начиная от Упанишад[227] (VIII – VI вв. до Р.Х.) и до классических произведений европейской литературы Нового времени таких, как драма П. Кальдерона «Жизнь – это сон», и вплоть до XX столетия – она встречается всюду. В пьесе Кальдерона король Басилио говорит своему

---

[227] См.: Катха-упанишада. II: 2, 8. Катха-упанишада интересна для нас и тем, что её текст содержит притчу об умершем зерне, столь существенно преобразованнную в Евангелии. Ср.: «Среди многих иду я… погляди назад на прежних людей, погляди вперёд на бегущих – подобно зерну, созревает смертный; подобно зерну, рождается он вновь», – говорит юноша-брахман Начикет отцу, отправляясь в загробное царство за тайнами жизни. (Цит. по: *Светлов Э.* У врат молчания. Брюссель, 1971. С. 70). См. также: Брихадараньяка-упанишада. IV: 3,14.

приближённому: «Ибо в этом мире, Клотальдо, Тот, кто живёт, тот грезит»[228]. Королю вторит его сын Сехизмундо: «В мире, где мы обитаем, Жизнь до того странна, Что сну подобна она»[229]. Однако Сехизмундо вовсе не желает пробуждаться: «И вот я пришёл к тому, Что всё-то счастье людское Проходит как будто сон, И его упустить не хочу я...»[230], – удивительно далеко в своих представлениях о жизни-сне находится герой европейского драматурга как от индийской, так и от евангельской традиции. Сехизмундо жаждет насладиться самим сном жизни («счастье людское <...> его упустить не хочу я»). Человек XX столетия вполне следует этому пожеланию Сехизмундо. Он создает себе культуру, которая усиливает сноподобное состояние сознания: «Роман-приложение заменяет... фантазию человека из народа, это сон с открытыми глазами... современные зарубежные авторы... вынужденны говорить о «снотворной функции» кино, радио и телевидения»[231].

Внутри христианской Церкви всегда присутствовало сильное и живое чувство необходимости сопротивления сну земной жизни от апостолького «Встань, спящий, и воскресни из мертвых и осветит тебя Христос» (Ефес. 5: 14) до слов автора наших дней, знатока и описателя быта католического монашества: «Они встают в два часа утра <...> В час первого метро трапписты уже три часа молятся за вагоновожатого, который об этом никогда не узнает...»[232]. Многие православные монахи спали не больше двух – двух с половиной часов в сутки[233]. Их превзошли юродивые Христа-ради, обходившиеся без сна и пищи неделями[234].

В русской классической литературе нового времени наибольшее внимание обращают на себя метафоры сна у Пушкина и Достоевского. В поэзии Пушкина эпитеты, сравнения, метафоры сна обильно оснащают стих: сладостный сон, безгрешный сон, чудный сон, мёртвый сон, странные сны, время бдения и сна... Кажется, все проявления жизни: мечтательность, усталость, семейные отношения,

---

[228] *Кальдерон Педро.* Жизнь – это сон // Пьесы: В 2т. / Пер. с исп. И. Тыняновой; Вступ. ст.; прим. Н. Б. Томашевского. Т.1. М., 1961. С. 505.
[229] Там же. С. 539.
[230] Там же. С. 576.
[231] *Лебедев А.* Антонио Грамши о культуре и искусстве. М., 1965. С. 30.
[232] *Фроссар Андре.* Соль земли: о главных монашеских орденах / Пер. с фр. М, 1992. С. 34.
[233] Монашеское самоограничение в еде следует понимать как один из приёмов «пробуждения», ведущий к бодрственному состоянию духа.
[234] См.: *Иоанн Ковалевский, свящ.* Юродство и юродивые Восточной и Русской Церкви. М., 1902.

любовное признание, поэзию, саму смерть, – всё это в романе «Евгений Онегин» автор сравнивает тем или другим способом со сном. «Сон» в этом произведении становится любимым словом автора, как слово «блистательный», например[235]. В главе 8-й он дважды употребляет метафору сна в 21-й строфе, и в той же главе дважды – в 27-й строфе. Причём в 27-й строфе оба случая – описание сна, сна Онегина и «сна» убитого им Ленского. Пушкин не опасается тавтологии; тавтологии нет – так верно и сильно параллельное описание жизни-сна и сна-смерти: «И постепенно в усыпленье И чувств и дум впадает он <...> Как будто спящий на ночлеге, Недвижим юноша лежит»[236]. Примеры отображения сноподобной жизни в поэзии Пушкина можно умножать почти беспредельно: поэту исключительно близко ощущение земного бытия как жизни-сна и одновременно сна-смерти. Уже само это ощущение делает творчество поэта близким евангельской поэтике и самому духу Евангелия. В оде «Пророк» поэт отображает путь духовного пробуждения – преодоления сна жизни.

Т. Г. Мальчукова в монографии «Античные и христианские традиции в поэзии А. С. Пушкина»[237] указывает на важную поэтическую роль анафорического союза «и»: «Усиливающий действие и повышающий интонацию анафорический союз «и» проходит через весь текст, проникая его единым движением... союз «и» играет в «Пророке» композиционную роль, оформляя и анафорически усиливая нарастание действия»[238].

Мы полагаем, что анафорический союз «и» связан с тремя действиями,

---

[235] Слово «блистательный» у Пушкина может применяться в качестве эпитета, напоминающего саму идею жизни, подобной сну. Когда описывается балерина Истомина на сцене театра, употребляется именно этот эпитет, а рядом с ним эпитет, означающий нереальность, неполную реальность описываемого: «...блистательна, полувоздушна». Фамилия балерины имеет корневой основу «истому», означающую предсонное или полусонное состояние. В атмосфере театра аллюзия жизни-сна становится ещё более явственной. Неоднократно Пушкин назовёт жизнь «пустым сном» в поэме «Медный всадник», в «Сказке о мёртвой царевне и семи богатырях», например. В этой сказке и смерть царевны оказывается лишь временным состоянием глубокого сна, пробуждение от которого королевичем можно рассматривать как аллюзию на евангельский эпизод о пробуждении Христом девицы – дочери начальника.

[236] *Пушкин А.* Полн. собр. соч.: В 10т. / Под ред. Б.В. Томашевского. Т. 5. Л., 1978. С. 158.

[237] *Мальчукова Т. Г.* Античные и христианские традиции в поэзии А. С. Пушкина. Кн. 2. Петрозаводск, 1998. С. 76 – 98; 99 – 124. См. также: *Мальчукова Т. Г.* Лирика Пушкина 1820-х гг. в отношении к церковнославянской традиции (к интерпретации стихотворений «Воспоминание» и «Пророк» в контексте христианской культуры) // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 151 – 177.

соответствующим трём персонажам, трём взаимодействующим силам. Анафорический союз «и» указывает на нарастание и качественное возрастание событий. В оде «Пророк» по закону действия трёх сил (воспринимающая, воздействующая, снимающая) встречаются Человек, Серафим и Бог. Каждый персонаж и каждая сила принимают участие в развитии действия. Нетрудно представить себе подвижнический путь того, кто «влачился» в пустыне, томимый «духовной жаждой». Поэтому Пушкин описывает человека очень кратко, сила, представляющая человека, присутствует лишь намёком – «влачился». Она, эта сила, на исходе, на пределе своих возможностей. На этом пределе возможного для человека герой стихотворения получает поддержку – появляется вторая сила. Вторая сила – сила Серафима присутствует полностью и описывается подробно. Это описание является центральной, организующей, связующей всё стихотворение, частью. Её композиционная роль исключительно велика. Поэтому анафорический союз «и» связан больше всего с действиями Серафима, преображающими естество Человека. Всего действий, преображающих Человека насчитывается ровно восемь, и это отмечено соответствующими глаголами: «очей *коснулся*», «ушей *коснулся*», «к устам моим *приник*», «*вырвал* грешный мой язык», «жало змеи… *вложил*», «грудь *рассек*», «сердце трепетное *вынул*», «угль… *водвинул*». Восемь глаголов полностью исчерпывают преображающие действия. Действие Серафима развивается по принципу музыкальной октавы. «Октава» Серафима на этом завершается, начинается «октава» Бога.

Сила Бога представлена семью «нотами» Его «октавы»: «И Бога глас ко мне *воззвал…*», «*восстань*, пророк», *«виждь», «внемли», «исполнись* волею Моей», *«обходя* моря и земли», «глаголом *жги*». Здесь Пушкин останавливается с гениальным чувством меры: восьмой «ноты» нет, поскольку дальше действие некуда распространять. Сила Бога являет окончательную полноту бытия. Восьмая, промежуточная, нота необходима лишь в том случае, когда «октава» является промежуточной. «Октава» Бога в «Пророке» завершает картину преображения человека, завершает само произведение. Присутствие Бога необходимо, поскольку лишь Он, а не Серафим может вдохнуть душу в преображенное тело. Очевидно, что

---

[238] Там же. С. 84.

духовная ода «Пророк» сотворена по основным законам бытия и познания: закону действия трёх сил, закону введения инобытийного масштаба изображения, позволяющему авторскую точку зрения совместить с небесной, объективной точкой зрения, находящейся за пределами человеческого тела, закону развития действия по принципу музыкальной октавы. Гений Пушкина обнаруживает ещё одну истину, ещё один закон познания, в основе которого находится нравственное чувство: познать можно настолько, насколько ты способен преобразиться («пострадать»). Отметим поразительную интуицию. В. В. Розанова, который в образной форме передаёт характер всего творчества Достоевского: «Достоевский – всадник в пустыне, с одним колчаном стрел. И капает кровь, куда попадает его стрела» [239].

Т. Г. Мальчукова в названных трудах убедительно показала, что ветхозаветная библейская традиция у русского поэта обогащается евангельской. Образность Ветхого Завета в оде «Пророк» присутствует в скрытом виде. «Ветхий Завет – это книга, в которой никто не стыдится страдать и кричать о своей боли. Никакой плач в греческой трагедии не знает таких «чревных» образов и метафор страдания < ... > у человека в груди тает сердце и выливается в утробу, его кости сотрясены, и плоть прилипает к кости».[240] Телесность христианства духовна: «В то время, как христианство разработало подробнейшую и сложнейшую физиологию молитвы, платонизм на тысячах страниц, посвящённых экстазу, не пророняет об этом ни слова... Платоник воспринимает своё божество всем телом и всею душою, не различая физиологических моментов восхождения; исихасты же воспринимают своего Бога дыханием и сердцем; они “сводят ум” в грудь и сердце»[241].

В «Пророке» Пушкина мы видим этап преображения, следующий за «сведением» ума в «грудь и сердце». Чтобы вместить Божий мир, надобно физически переродиться – эта идея неоднократно высказана в творчестве Достоевского. Сравним такой диалог Шатова и Князя в черновых материалах к роману «Бесы»: «Ш < атов >: «Если изменится человек – как же он будет жить умом? Имение ума

---

[239] *Розанов В. В.* Уединённое. М.,1990. С. 285. Ср. описание кельи смиренного монаха Тихона в романе «Братья Карамазовы». В келье Тихона находится «карта последней войны», что вызывает недоумение Ставрогина (11, С. 8).
[240] *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 61.
[241] *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. Т.1. М., 1930. С. 855.

соответствует только теперешнему организму». К < нязь >: «Почем вы знаете, нужен ли будет теперешний ум?» Ш < атов >: «Что же будет? Конечно, высшее?» К < нязь >: «Без сомнения, гораздо высшее!» (11, 183). И далее: «Будет Богом человек и переменится физически. И мир переменится, и дела переменятся, и мысли и все чувства»(10, 94), – размышляет Кириллов. Но для этого, по Кириллову, нужно победить в себе страх смерти.

Ощущение «удесятерённого» самосознания переживает князь Мышкин перед эпилептическим припадком. Достоевский характеризует подобные мгновения как «высший синтез жизни», «красоту и молитву». Однако для того, чтобы хоть сколько-то долго находиться в этом состоянии, человеку опять-таки необходимо перерождиться физически: «Есть секунды, – говорит Кириллов, – их всего зараз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. Это не земное, я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо перемениться физически или умереть. < … > Если более пяти секунд – то душа не выдержит и должна исчезнуть. В эти пять секунд я проживаю жизнь и за них отдам всю мою жизнь, потому что стоит. Чтобы выдержать 10 секунд, надо перемениться физически» (10, 450).

Мы видим, насколько подобные рассуждения героев Достоевского созвучны тому, что происходит с человеком в оде «Пророк» во время его встречи с серафимом. Персонажи Достоевского, которые пытаются усиленно мыслить (усиленое мышление у Достоевского – это непрестанные попытки разрешения конечных вопросов, это «вопрошание»), как Раскольников, Иван Карамазов или Ставрогин, постоянно впадают в ошибки, их преследуют мучительные грёзы, видения, сны. Оговорим, что «грёза» и «сон» (сонное видение) мы употребляем в качестве близких синонимов. В сонном видении или в состоянии грёзы герой равным образом оказывается в ситуации инобытия, иной реальности, иных пространственно-временных отношений. Наше понимание в этом случае близко пониманию «сонного видения» у Оскара фон Шульца[242]. Истины жизни открываются тем, кто живёт сердцем: Соне Мармеладовой,

---

[242] См.: *Шульц О. ф.* Светлый, жизнерадостный Достоевский. С. 272. В «Петербургских сновидениях в стихах и прозе», например, сам Достоевский употребляет понятия «грёза» и «сон» в качестве близких синонимов: «…мир… походит на фантастическую, волшебную грёзу, на сон», а в художественном произведении он употребляет слово «сон» и как означающее

князю Мышкину, Алёше Карамазову, старцу Зосиме, Тихону. Именно Соня Мармеладова, девушка с душой ребёнка, помогает «пробуждению» души студента Раскольникова.

Можно сказать, что роман «Преступление и наказание» – это произведение о спящем человеке, который попытался стряхнуть с себя мертвящий сон жизни без Бога, **задавшись вопросом возможности человеческого бытия без совести,** помимо совести. Но главная ошибка его в том и состоит, что взялся он за дело безбожно. Проблесками истинной жизни становятся для Раскольникова грёзы и сонные видения. Именно они указывают дорогу к бодрственному состоянию духа. Сновидениями Раскольникова роман словно пронизан и окольцован: его основная структура находится именно здесь и может быть представлена в форме колеса – обод и спицы. Поскольку всего сновидческих состояний Раскольикова пять[243], то графической фигурой его снов может являться четырехконечный крест, замкнутый в окружность. Число сновидческих состояний Раскольникова соответствует числу заплат, которые наложила Лизавета на рубаху Родиона Романовича, латая её незадолго до своей смерти. «Юродивая» Лизавета словно провидит «беспамятства» Родиона Романовича и стремится магически «скрепить» расползающуюся «рубаху» его совести перед предстоящими испытаниями. Душа Раскольникова оказывается распятой на ложном кресте своей мучительной идеи, она скована мертвящим кругом ошибки. Поглощённый размышлениями над своей идеей, Раскольников невольно совершает «круги» по летним, душным улицам Петербурга.

Академик Витберг, создатель храма Христа Спасителя оставил свои

отсутствие самосознания при внешнем бодрствовании: «Николай Всеволодович… думал и, конечно, не знал о чём. Его *разбудила* (курсив мой – В. И.) тишина, и ему вдруг показалось, что Тихон как будто стыдливо потупляет глаза» (11, 7).

[243] Это сон об убиении лошади, грёза о чистой воде «где-нибудь в Африке», сон об избиении квартирной хозяйки Раскольникова помощником квартального надзирателя, сон о попытке убиения сновидческой старухи-процентщицы и сон о сумашествии человечества в эпилоге романа (введение планетарного масштаба изображения, подобно тому, как это делает Пушкин в «Пророке»). Четыре сонных видения содержат в себе, как видим, описание убийств или мучительств, похожих на убийство. Это «крест» Раскольникова. Грёза о чистой воде является знаком неправильности избранного пути, знаком возможности достижения «источника жизни». Три видения Свидригайлова (делим сонное видение на три эпизода по трём персонажам этих видений) дополняют видения Раскольникова и вместе составляют линии истинного развития действия, пролегающие в душевных и духовных пространствах персонажей. Если в пушкинском «Пророке» мы наблюдаем силу, приближающую человека к Богу, то здесь Достоевский показывает силу удаления от Бога, а сонные видения и грёзы являются попытками дать героям понять ложность их путей.

размышления о круге и кресте, как нельзя лучше подходящие для нашего случая: «Изъ второго храма ведутъ лестницы въ третий, верхний, составляющие храмъ духовный, (божественный). Какъ второй храмъ состоялъ изъ креста, который есть слѣдствіе пересечения линий, такъ третий состоитъ изъ чистаго круга, слѣдствіе креста. Сверхъ того, какъ кругъ не имеетъ ни начала ни конца, то онъ является лучшею линиею для выражения безконечности»[244]. Образ замкнутого круга как символ духовной ловушки Достоевский применяет и в отношении богоборца Кириллова: «Он был как в горячке, он уже не ходил взад и вперёд из угла в угол, как прежде, а как-то кружился. Лицо его было неестественно бледно» (12, 78).

Сонное видение Раскольникова об убиении лошади означает предупреждение из детства о невозможности «крови по совести». Раскольников получает знак-предупреждение о невозможности исполнения задуманного, а позже и выполненного замысла, а Свидригайлов в своих сонных видениях – о «неудаче» задуманного самоубийства, ибо оно ничего не решает в его жизни. Сонное видение в эпилоге романа имеет не одно значение. Во-первых, это картина собственного сознания Раскольникова, его нецельности, раздробленности: обычное состояние всякого «спящего» человека. Во-вторых, это картина общества, человечества, забывшего Бога. Оба прочтения взаимодополняются: человек без Бога, как и общество без Бога обречены на гибель. Крестик, который Соня Мармеладова отдаёт Раскольникову, символизует единство человека с Богом (православное осьмиконечие). Простонародный крестик на «крепко заношенной ленточке» купит у подвыпившего солдата князь Мышкин и с радостью наденет на себя.

Сонное видение об убиении лошади заслуживает более пристального внимания. «Юродивая» или «как бы юродивая» Лизавета поражается в голову, но одновременно в утробу (смерть младенца как следствие удара в голову матери) и в сердце (остановка младенческого сердца). Между тем по свидетельству Аверинцева дыхание, сердце и утроба – важнейшие библейские символы представления о человеке. Аверинцев указывает, что сердце упоминается в книгах Ветхого Завета очень часто – 851 раз. Сравним размышления о сердце праведного христианина, принадлежащие святому Исааку Сирину: «И что такое сердце милующее?..

[244] Записки академика *А. Л. Витберга* // Русская старина. 1872. № 2. С. 29.

Возгорение сердца у человека о всём творении, о человеках, о птицах, о животных, о демонах и о всякой твари. При воспоминании о них и при воззрении на них очи у человека источают слёзы от великой и сильной жалости, объемлющей сердце»[245]. «Среди этих символов, – говорит далее Аверинцев, – должна быть названа ещё и "утроба"; прежде всего, конечно, это в муках рожающая материнская утроба, которая представляет собой в библейской семантике синоним всяческой милости и жалости ("благоутробия", как у Библии научились выражаться византийцы и затем крещёные византийцами славяне): символика "тёплой" и "чревной" материнской любви, столь же характерная для грекославянской православной культуры, сколь чужда античности, идёт от Ветхого Завета, хотя очень существенно трансформирована в образе девственного материнства Богородицы»[246]. И старуха-процентщица и Лизавета, и покойная невеста Раскольникова, каждая по-своему, вступают с героем в посмертный диалог. Тем самым Достоевский мощно активизирует воздействие сил зла и добра на душу героя. Эта активизация идёт через предчувствия, намёки, сновидения; через действия других персонажей по принципу амплификации пространства, времени и событий с использованием приёма «конклав».

В «Преступлении и наказании» главный смертный конклав как раз и дан в сонном видении Раскольникова об убиении лошади. Этот конклав раскладывается на три составляющие его части. Воспринимающая воздействие часть символизуется страданиями лошади, Раскольникова, Алёны Ивановны, Лизаветы, младенеца Лизаветы, Мармеладова, Катерины Ивановны, Пульхерии Александровны, покойной невесты Раскольникова. Во вторую силу (воздействующую) входят сновидческая Алёна Ивановна (в сонном видении её символизует молодая румяная баба, лузгающая семечки), сновидческий Порфирий Петрович, квартальный надзиратель и его помощник (во сне – это мужики, помогающие Миколке убить лошадь), Раскольников настоящего романного времени (во сне это Миколка – хозяин лошади), голоса из толпы: «...Топором её!». В третьей силе (силе снятия): сновидческий Родион – Родион-ребёнок, сновидческий отец Родиона Романовича, голоса из толпы, обращённые к хозяину лошади: «...знать и впрямь на тебе креста нет!» (более

---

[245] Творения аввы *Исаака Сириянина,* подвижника и отшельника. Слова подвижнические. Изд-е 3-е. Сергиев Посад, 1911. Слово 48. С. 205.

подробный анализ этой сцены см. в главе 6 нашей работы).

Как уже говорилось, в художественном целом романа всего восемь сонных видений и грёз. Именно в них возникают персонажи, «рождённые смертью» или «сновидческие персонажи». А это такие действующие лица, влияние которых существенно возрастает или только начинается после их физической смерти. В первом ряду таких персонажей стоят родители или мужья и жёны. Например, покойная мать Алёши Карамазова и покойная мать Смердякова оказали большое опосредованное влияние на ход всех событий в «Братьях Карамазовых», хотя в романном настоящем их уже нет. Сюда же можно отнести покойную жену Свидригайлова, покойную жену Трусоцкого (рассказ «Вечный муж»), Матрёшу, соблазнённую Ставрогиным, и т.д.

Идея сна и пробуждения от сна оказывается весьма плодотворной и для более полного понимания романной идеи и образа главного героя романа «Идиот». Известный эпизод пробуждения князя Мышкина от сноподобного состояния при въезде в Швейцарию от крика осла, запряжённого в тележку зеленщика, несомненно, связан с образом Христа, въезжающего в Иерусалим на осляти. Мышкин словно «въехал» в швейцарскую деревню на осле: «Осёл ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то понравился, а с тем вместе вдруг в моей голове как бы всё прояснело < … > с тех пор я ужасно люблю ослов» (8, 48). Сравним: «Во дворце римских императоров, в комнате пажей, при раскопках, на стене найдены нацарапанными слова: «Алексаменос поклоняется своему богу». < … > Над этими нацарапанными словами на стене нацарапана фигура человека, коленопреклонённая перед крестом, на котором висит распятый с ослиною головою Христос»[247]. В швейцарской деревне Мышкин, как известно, последует примеру евангельского эпизода прощения Христом блудницы. Существенны не только тематические и поведенческие стереотипы нравственного повтора Священного Писания. Важно наполнение всего облика Мышкина теплом и светом христианской идеи. Как верно и то, что «в близости от Его смерти нельзя не быть разбойником, притом либо

---

[246] *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. С. 63.
[247] *Шульц О. ф.* Светлый, жизнерадостный Достоевский. С. 335 – 336.

благоразумным, либо безумным»[248]. Очевидно, что один из евангельских разбойников «пробудился» на кресте своих страданий, а другой усугубил своё положение, и его крест есть ложный крест. Эта евангельская схема истинного и ложного «конвоя страданий» у распятия Спасителя вполне повторяется у Достоевского. Если Мышкин соответствует Христу Евангелий, то Ганя Иволгин будет соответствовать благоразумному или «пробудившемуся» разбойнику, а Парфён Рогожин – безумному разбойнику. Дети швейцарской деревни и России будут соответствовать апостолам любви, Мари – блуднице Марии-Магдалине, чиновник Лебедев, оказавший гостеприимство и одновременно предавший Мышкина – Иуде, а молодые люди, притязающие на деньги князя – тем воинам у креста, которые «бросали жребий об одеждах Его».

Лев Николаевич Мышкин при внешнем несходстве с Родионом Романовичем Раскольниковым всё же имеет с ним некоторое внутрнее сходство, которое определяется типом пробуждающегося героя. В рассуждении врача Зосимова относительно странного поведения Раскольникова, завершение этого рассуждения о «гармоническом человеке» вполне подошло бы под описание Мышкина: «Слишком известный феномен, – ввязался Зосимов, – исполнение дела иногда мастерское, прехитрейшее, а управление поступками, начало поступков, расстроено и зависит от разных болезненных впечатлений. Похоже на сон <…> А гармонического человека… на десятки, а может и на многие сотни тысяч по одному встречаются» (6, 174). Мышкин и есть тот самый «гармонический человек», а Раскольников лишь пытается пробиться к этому статусу, но путь избирает неверный, поскольку то болезненное состояние, в котором он оказывается «похоже на сон». Некоторая ошибочность пути Мышкина совершенно другого рода. Вступление в «жениховское состязание» с Рогожиным и Ганей Иволгиным нарушает его пророческое или праведническое предназначение (ангелы «не женятся и не посягают»). Он – несостоявшийся Иосиф Аримафейский, рыцарь, призванный охранять «чашу Грааля». Драгоценная ваза, нечаянно разбитая им в гостиной Епанчиных, символизует рухнувший Грааль. Осколки вазы – это судьбы героев романа, разведённых в разные страны или

---

[248] *Куклин А.* Эсхатологическая тема в русской мысли // Горизонты культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 1. СПб.: Институт истории искусств РАН, С. 130.

ушедших из жизни – таков результат столкновения инобытийного масштаба князя Мышкина и земного масштаба бытия остальных персонажей романа. Метафора жизни-сна может быть преодолена пробуждением, метафорой Жизни вечной. Иной путь – погружение в сон-смерть. Такова евангельская традиция, вполне воспринятая Достоевским.

Достоевский воспринял евангельскую традицию пробуждения от жизни без Бога не только в качестве выдающегося христианского писателя и мыслителя, но и в качестве смиренного верующего-мирянина. Он никогда не претендовал на роль и звание пророка, но предсказал все важнейшие трагические события грядущего столетия. Верно называют его «апостолом любви» независимо друг от друга и в разное время исследователь творчества писателя Оскар фон Шульц и сербский святитель Иустин (Попович): «О. фон Шульц дал критическое обоснование своего понимания Достоевского как христианского писателя. Он назвал Достоевского апостолом Христа и в этом совпал с поздним суждением сербского Святого Преподобного Иустина»[249].

Для нас огромное значение имеет свидетельство самого Достоевского. Мы имеем в виду посмертную маску Ф. М. Достоевского: её фотографическое изображение, воспроизведенное в энциклопедии «Хроники Харона»[250]. Лицо Ф. М. Достоевского здесь исполнено светом надземной улыбки. Наверное, таким вот просиявшим предстало лицо православного подвижника Серафима Саровского, когда он по просьбе своего духовного сына Н. А. Мотовилова удостоил его радости общения с Духом Святым: «Мы оба теперь, батюшка, в Духе Божием с тобой < ... > И когда я взглянул после этих слов в лицо его, то на меня напал ещё больший благоговейный ужас. Представьте себе в середине солнца, в самой блистательной яркости полуденных лучей его, лицо человека, разговаривающего с вами < ... > – Что же чувствуете вы теперь? – Спросил меня о. Серафим. Я отвечал: «... такую тишину и мир в душе моей, что никаким словом-то выразить вам не могу».

---

[249] *Захаров В. Н.* Пасхальный Достоевский // Оскар фон Шульц. Светлый, жизнерадостный Достоевский. С. 12.

[250] Хроники Харона: Энциклопедия смерти / Сост. А. Лаврин. М., 1993. Иллюстрации выделены в отдельный блок страниц, без указания их нумерации. По рассказу Б. Н. Тихомирова, было сделано несколько посмертных масок писателя. В «Хрониках Харона», скорее всего, помещена фотография первой по времени. Эта маска хранится в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.

Состояние, в каковом мы оба с вами теперь находимся, есть то, про которое сказал Господь: «суть неции от зде стоящих, иже не имут вкусити смерти, дондеже видят Царствие Божие, пришедшее в силе». – Вот, Ваше Боголюбие, какой неизреченной радости сподобил нас теперь Господь Бог и вот что значит быть в полноте Духа Святого»[251].

Эта посмертная маска писателя навечно обращена к нам своей невозможной в нашей земной жизни улыбкой. Для нас эта улыбка является ещё одним и весьма доказательным свидетельством неслышно (исихйно) звучащего третьего «голоса» полифонии или, триалога поэтики Достоевского.

4.3. Евангельский принцип постановки женских персонажей

Николай Бердяев настаивал на том, что женщине в творчестве Достоевского не принадлежит самостоятельного места: «Женственное начало есть лишь внутренняя тема в трагедии мужского духа, внутренний соблазн». Он делает вывод, что у Достоевского нельзя найти «культа вечной женственности»[252]. Между тем сам писатель говорил, что «если можно ждать в будущем спасения для России, то, конечно, лишь от русской женщины, которая, несомненно, лучше русского мужчины и в которой заключается огромная наша надежда»[253].

На наш взгляд, в творчестве Достоевского женщины в их отношении к главному герою занимают приблизительно то место, которое занимали они в Евангелии вокруг Христа. Женское окружение Христа символизует рождающее природное начало. Одновременно это окружение символизует собой планету Земля и человечество, в которые погружён Логос, звучащее к человеку и земному миру Слово Бога Творца. Женские фигуры вокруг евангельского Христа создают нечто вроде ансамбля чисто зрительного плана – так же, как при городской застройке, жилые дома группируются вокруг центрального в городе здания – соборного храма. Тем самым подчеркивается центральное положение самого Учителя в Его земном бытии. С другой

---

[251] О цели христианской жизни: Беседы преподобного Серафима Саровского с Н. А. Мотовиловым. Сергиев Посад, 1914. С. 22.
[252] Там же. С. 74.
[253] Литературное наследство. М., 1973. Т. 86. С. 76.

стороны, они складывают свои «голоса» в некий хор по соборному принципу, благодатно поющий Сыну Божию осанну. Евангельский принцип хорового и ансамблевого расположения женских персонажей вокруг центральной фигуры Христа является в творчестве Достоевского доминирующим при расстановке персонажей относительно друг друга. Женские персонажи у Достоевского группируются вокруг «христоподобного человека». При этом, герой может быть христоподобным в настоящем романного времени (Мышкин, Алёша Карамазов, старец Зосима), в его будущем (Раскольников, Версилов) или обладать ложным христоподобием (Фома Опискин, Степан Трофимович Верховенский, Ставрогин). Такой способ расстановки персонажей способствует выявлению идеи Христа и свидетельствует о соборном характере поэтики Достоевского. Этот способ расстановки персонажей связан также с теофаническим принципом устремленности всех действующих лиц «большого диалога» к образу Христа, к выявлению центральной идеи всего творчества – **идеи Христоцентризма.**

Такое положение вовсе не ставит женщину ниже мужчины у Достоевского. «В классической русской литературе XIX века евангельский христоцентризм проявляет себя как прямо, так и, гораздо чаще *имплицитно:* авторской этической и эстетической ориентацией на высший нравственный идеал, которым является Иисус Христос. При этом сам центральный персонаж Нового Завета часто остается как бы за скобками повествования, но незримо присутствуя при этом в сознании автора и читателей; слишком жива еще прошлая установка древнерусской литературы на непосредственное введение образа Спасителя в ткань книжных текстов»[254].

Итак, в творчестве и мировоззрении Достоевского центральное место занимает образ Христа, идея христианской любви. Но любовь Христа жертвенна, а жертвенность – женственна. Ведь сама суть женственности состоит в начале воспринимающем, хранящем, рождающем. Можно сказать, что страдание и сострадание соприродны женскому началу: женщина иначе относится к страданию, иначе его переживает, начиная с ощущений телесных и заканчивая духовными. И вот в этом-то отношении к страданию видится кардинальное различие мужского и женского начал. Вот почему «ансамбли» и «хоры» женских персонажей имеются не

только у князя Мышкина, но и у Версилова, Раскольникова, Ставрогина. Подобный хор и ансамбль есть у Верховенского старшего и даже у смехотворного Фомы Фомича Опискина. Поэтому нет нужды, как это делает Касаткина выделять образ Степана Трофимовича Верховенского в финале романа «Бесы» в такой, который «являет собой Христа». Женщины Достоевского всегда видят в мужчине образ Христов, хотя бы и сильно искаженный и замутненный, но вовсе не «явление Христа». Вера их так велика, что они согласны на почитание юродствующего шута Опискина. Верно и то, что Опискин после реального странствия действительно изменяется. Меняется в последние дни и часы жизни и Верховенский, но это лишь самые начальные изменения. Тем самым воздействие ансамбля и хора женщин направлено всегда на «страдальца», независимо от того, насколько достоин человек этого наименования и сострадания. Для женского ансамбля и хора «Села Степанчикова» Фома Опискин является истинным, а не ложным страдальцем. В романе «Преступление и наказание» мать, сестра и полюбившая Раскольникова Соня воспринимают его именно как страдальца. Очевидно, что только такое восприятие могло привести героя романа «Преступление и наказание» к окончательному раскаянию. По Достоевскому, страдание развивает сознание. Стало быть, женственное есть и наиболее сознающее. Очевидно, что сознание, идущее от страдания и сострадания, есть сознание сердца, а не чистого ума: «Русская идея есть идея сердца, а первичные силы русской культуры это: сердце, живое созерцание, свобода и совесть»[255].

Поэтому следующие элементы русской идеи, по Ильину, братство людей и народов – вторичны по отношению к этим первым. Философы и литературоведы говорят о народной адаптации христианства на Руси, о православном человеке на Руси как христианине русского толка. Но что же именно делает православного не таким, каков католик или протестант? По меньшей мере, одной из причин этой особости является женственность русского человека как национальная черта. Вернее черта православно-национальная. Женственность, понимаемая как готовность к жертве, терпению, малогласию и безгласию. В этом смысле о женственности в

---

[254] *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. С. 248 – 249.

художественном мире писателя можно говорить и относительно мужчин. Не случайно Ильин в своих рассуждениях о русской идее упоминает юродивого, «сердце юродивого... странника и паломника»[256].

Ведь юродивый есть не что иное, как женственный в христианском смысле мужчина. Юродивый находится на пути к андрогинности, к нетварному свету божественной любви и мудрости – Софии. Жития юродивых наполнены примерами их аскетического угнетения не столько тела вообще, сколько половой природы в первую очередь. Например, когда одна женщина увидела обнаженным юродивого греко-византийского мира Савву Нового и вслух восхитилась красотой его тела, он немедленно вывалялся в грязи[257]. Юродивый мог войти в женскую баню со словами: не все ли едино – там тело и здесь тело и т.п. Юродивый IV – V вв. Серапион Синдонит вызывает на удивительное духовное состязание некую римскую девицу, двадцть пять лет бывшую затворницей. Это испытание связано с мотивами бесстрастия и обнажения: «Вот, сказал Синдонит, не говорила ли ты: я умерла для мира? Очевидно потому, что и мир для тебя не существует. А если так, то мертвый ничего не чувствует и для тебя должно быть все равно – выйти или не выйти». Девица пошла. Когда она дошла до одной церкви, Серапион сказал ей: «Если хочешь меня уверить, что ты умерла и не живешь для людей, то сними с себя все платье, как вот я. Положи его на плечо и ступай по городу. А я пойду впереди тебя в таком же виде»[258].

Можно полагать, что юродивые и другие аскеты, исповедующие целебат, облекались в материнство особого рода – они «вынашивали» в себе «плод» своего нового духовного «я». Так что подобное поведение вовсе не являлось искажением нормальной человеческой природы. Больше того – такое поведение есть материнство высшего уровня, высшей нормы, на которую способен человек. Женственность мужского образа в таком понимании у Достоевского достаточно распространена. Женственная самоотреченность Макара Девушкина открывает ряд подобных персонажей. Сама фамилия значима в контексте наших рассуждений: Девушкин, дева. Женственна восприимчивость к чужому страданию Мышкина, Алёши Карамазова.

---

[255] *Ильин И.* О русской идее // О грядущей России. Избранные статьи. М., 1993. С. 318.
[256] *Ильин И.* О русской идее. С. 322.
[257] См.: *Филофей.* Житие и деяния Саввы Новаго. М., 1915.

Женственны мальчики и отроки Достоевского. Таковы дети чиновника Мармеладова, старшая дочь которого Соня уже именем своим, как известно, соответствует Софии[259], вечной женственности и Премудрости Божией. У Владимира Соловьёва в его докладе «Идея человечества у Августа Конта» (1898) обосновывается связь народных представлений с образом Софии. Соловьёв описывает образ Софии, имеющийся в Новгородском соборе. Женская фигура в царском облачении сидит на престоле; справа Богородица, слева Иоанн Креститель; в глубине поднимается Христос с воздетыми руками, а над ним виден небесный мир в лице нескольких ангелов, окружающих Слово Божие, представленное в виде Евангелия. Этот образ не заимствован из Греции, он выражает чисто русское мистическое миросозерцание.

«Это великое, царственное и женственное существо, – пишет Соловьев, – которое, не будучи ни Богом, ни Вечным сыном Божиим, ни ангелом, ни святым человеком, принимает почитание и от завершителя Ветхого Завета и от родоначальницы Нового, кто же оно, как не само истинное, чистое и полное человечество, высшая и всеобъемлющая форма и живая душа природы и вселенной, вечно соединенная и во временном процессе соединяющаяся с Божеством и соединяющая с Ним все, что есть... *София есть Богоматерия, или Богочеловечество*»[260]. И вот такую «Богоматерию» и представляют собой (символизуют собой) ряд женских персонажей у Достоевского. Жертвенность Сони Мармеладовой во имя «малых сих» и во имя «падшего» отца так велика, что ей, малоглаголивой, почти безграмотной отдаёт гениальный писатель свои самые сокровенные и возвышенные слова надежды на чудо воскресения и восстановления души павшего человека.

Именование Сони «юродивой» не оговорка, а точное авторское слово. Не случайно она ввергнута в положение женщины, вынужденной продавать своё тело. Автору необходим контраст, соответствующий высокой духовной природе Сони. В

---

[258] Юродство о Христе и Христа ради юродивые Восточной и Русской Церкви. М., 1902. С. 113.

[259] Ср. как будто специально о Соне Мармеладовой написанные строки: «Есть женщины, сырой земле родные. И каждый шаг их – гулкое рыданье, Сопровождать воскресших и впервые Приветствовать умерших – их призванье» (*Мандельштам О. Э.* Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. Тбилиси, 1990. С. 258).

то время как физическое тело Сони терзаемо грубым мужским вторжением – её духовное лоно девственно, там, из «Богоматерии» произрастает плод её чистого «я». Но не только себя самоё вынашивает «юродивая», там зреет и плод обновлённой души Родиона Раскольникова. Любовь её к Раскольникову имеет оттенок материнства: угасающая мать «убивца» словно передаёт ей сына с рук на руки. Мать Раскольникова умерла через девять месяцев после осуждения сына в каторгу – срок, необходимый для вынашивания нового человека. Мать родила его физически – Соне предстоит проделать нечто более сложное. Сам момент «передачи» сына незнакомой девушке произошёл незаметно для матери и сестры, когда обе они одобрительно и радостно переглянулись на благодарные слова Сони о жертвенности Родиона (оставил последние деньги семейству умирающего Мармеладова).

В «хоре» женских персонажей романа «Преступление и наказание» Соня играет роль, сходную с ролью корифея античного хора. Борьба за роль «корифея» хора в романе «Идиот» в определённой мере становится содержанием отношений двух женщин: Настасьи Филипповны и Аглаи Епанчиной. Интересно, что в том случае, когда роль корифея хора остается у матери героя, его постигает жизненная неудача. Ставрогин в отличие от Раскольникова и Версилова не обретает духовного прозрения, даже поход в монастырь к праведному монаху не освобождает его от мучительного состояния духа.

Среди персонажей, выражающих авторскую точку зрения имеется немало женщин или женственных мужчин: это «юродивые герои» и «юродствующие шуты». В романе «Братья Карамазовы» кроме юродивого героя Алёши это ещё и тип праведного старца, которого в юности за правдивость считали «как бы юродивым». Достоевский всегда «со Христом», а значит и с теми героями, которые со Христом. По этой логике в романе «Преступление и наказание» главным героем быть бы Соне Мармеладовой, а не Родиону Романовичу, который оказывается лишь слабым учеником её в деле любви христианской. «Юродство её заразительно», – говорит Раскольников в сцене чтения Соней Евангелия. В этой реплике, в этой ремарке сквозит нежелание, опаска следования «юродству» Сони. Он заражен другой идеей,

---

[260] Цит. по: *Мочульский К. В.* Владимир Соловьев. Жизнь и учение // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Сост. и послесл. В. М. Толмачева. М., 1995. С.119.

идеей могущества своеволия, богоборческого бунта, вот почему внутренне сопротивляется этому «юродству». Своей позицией Соня выражает не только личную точку зрения. Ее «голос» «суммирует», а точнее – соборно собирает голоса всех женских персонажей христианской идеи: от покойной невесты Раскольникова и девочки-утопленницы Свидригайлова до кухарки, ухаживающей за больным Родионом Романовичем, его матери и сестры, младшей сестры Сони – Поли. Есть в «хоре» женщин романа «Преступление и наказание» и невинно убиенная Лизавета, латавшая незадолго до своей кончины рубашку Раскольникова.

И хотя в главном эпизоде звучания Сониного «голоса» она находится вдвоем с Раскольниковым в её комнате, тем не менее, это голос «корифея» незримого соборного, женственного хора персонажей. Важность этого эпизода в романе «Преступление и наказание» отмечена: «Благодаря этой сцене «Преступление и наказание» заняло совершенно особое место в христианском дискурсе Достоевского: в нем на смену фрагменту канонического текста, в целом равному цитате (в разных ее вариантах), пришел целостный и необычно объемный евангельский текст в 23 стихах: Ин. 11; 1, 19 – 27, 32 – 45. Такое включение евангельского текста в художественный контекст в русской литературе было осуществлено впервые»[261].

Такое объёмное, значительное по содержанию и мощное по воздействию на сознание главного героя введение евангельского текста сделано Достоевским не только впервые в русской литературе. Впервые в отечественной литературно-художественной традиции найден и адекватный способ и герой («корифей» хора, одновременно «юродивая» – христоподобный человек), с помощью которых становится возможным и абсолютно необходимым такое введение сакрального христианского текста в текст художественной литературы. Раскольников просит и настаивает на чтении Евангелия Соней. Зададимся вопросом, почему он не читает его сам? Вероятно, позиция главного героя романа в этой сюжетной ситуации определена специфическим представлением Достоевского, восходящим к библейской традиции сакрализации предметов церковно-служебного культа, о чистоте сакрального текста, чистоте богослужебной Книги. После убийства между Раскольниковым и «живой

---

[261] *Новикова Е. Г.* Соня и софийность (роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание») // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 12. С. 91 – 92.

жизнью» возникает некая преграда, существует непереходимая грань между ним и Книгой Евангелия. Соня Мармеладова в этом случае осуществляет функцию «священного посредничества». Это первое, но не полное объяснение. Во-вторых, такое соотношение персонажей в этой сцене определяется поэтикой персонажа, их ролевым соотношением: «корифей» хора говорит – герой внимает.

«Хор» женских персонажей в лице Сони близок идее Христа, в то время как Раскольников сомневается и испытует вечное. Соня это испытание прошла скорее и вернее через свой внутренний духовный путь, через путь сердца. Почему женщина никогда не задается вопросами бытия? Возможно потому, что в сердце женщины уже есть Христос, она – сама тайна. Женщина прикосновенна ко Христу своим сердцем через сердце Богородицы. Мужчина же лишь ищет Христа, ищет возможности уподобления Христу. Библия повествует о том, что мужское отправлено во внешний мир женским началом, что и названо «грехопадением». Тем самым можно представить мужское как проявление вовне женского. Отправляясь во внешний мир, мужское начало несёт в себе код женского с тем, чтобы, привнеся женское в мир, вновь вернуться обратно. Мужское, другими словами, лишь проявленная, феноменальная часть женского. Мужское начало необходимо материальному миру для информации о его истинной, незримой природе, об андрогинности бытия. Сила, под влиянием которой оба начала вступают в ряд перипетий, замыкает их в троицу. Все события происходят по космическому закону действия трёх сил, символом которого в христианстве является Св. Троица.

Христос в его земной жизни есть это самое явление андрогинности в облике мужчины с той поправкой, что его бытие проявляется согласно закону действия трёх сил. Не случайно назван Он Вторым Адамом, не случайно кровь Его пролилась на кости первого Адама. Тот был только двоичен (андрогин до грехопадения). Кровь Христа обновляет природу человека, даёт ему надежду при выполнении определённых условий возродиться к более высокому уровню бытия. Ангелы «не женятся и не посягают» именно потому, что их развитие не требует уже рождения другого материально оформленного существа. Но, тем не менее, это тоже процесс рождения при всей его мистичности и непривычности человеку земли. Вот почему женщины всегда охотнее откликались на зов Христа, вот почему среди

последователей этого учения традиционно большинство – женщины. Речь о зачатии, плоде и рождении. Женщин и Христа объединяет женственность. Между тем один из лучших читателей и истолкователей Достоевского Розанов отмечал глубочайшую интимность его творчества: «Суть Достоевского заключается в его бесконечной интимности… его читая – как будто не другого кого-то читаешь, а слушаешь свою же душу, только глубже чем обычно, чем всегда»[262].

Василий Розанов выдвинул идею об увеличении священного срока бракосочетания до рождения в храме ребёнка. Действительно, храм и должен выполнять миссию рождения нового человека: храм, говоря языком современным – это родильный дом Человека. То есть человека в самом полном смысле этого слова, подобного Ангелу. Розанов говорил о человеке духовном, мистическом, он раздвигал храм до Вселенной (предлагал снять часть крыши, насадить великолепный сад), он мыслил о превращении всей планеты в храм Божий. И если родильный дом не храм, а храм не родильный дом в духовном смысле этого слова то тогда что же человек и вся его жизнь на Земле?

Если говорить о женственности и мужественности народов, то наиболее женственные из них, как, например, русский народ, восприняли христианское учение соответственно наиболее адекватно и полно. У таких народов создался наиболее женственный тип христианства – православие. В нём сформировалась традиция высшего почитания Христа. В католичестве напротив – наиболее чтится Матерь Божия, Мадонна. Мужественное в католичестве тяготеет к женственному в божественном. В протестантизме редуцируется как первое, так и второе. Преобладает идея божественности устройства материальной стороны человеческой жизни. Это факт, что страны с преобладающим населением протестантского толка наиболее материально богаты (католические страны в этом отношении на втором месте, а православные – на последнем). Известен и другой факт – в протестантских странах началась раньше, чем где-либо так называемая сексуальная революция. Пресловутая «свобода любви» говорит о полном забвении традиции истинной любви Христа, принесённой им на землю. Вероятно, можно представить себе пол как некую ватерлинию корабля человеческой жизни. Выше пола – ангелы, ниже – нежить,

---

[262] *Розанов В. В.* Чем нам дорог Достоевский? // Властитель дум. СПб., 1997. С. 274 – 275.

нечисть. «Подпольный» человек Достоевского может быть понят и в этом плане – в плане не только низкого уровня духовности, но и такого уровня, который ниже женского и мужского пола. Один из персонажей Достоевского (Вельчанинов) называет другого (Трусоцкого) «подпольной дрянью»(9.56)[263].

Подобная «нежить» тоже не способна к нормальной человеческой (семейно-половой) жизни, но уже по противоположной ангелам причине. Все «парадоксалисты» и «подпольные» Достоевского люди совершенно далёкие от возможности устройства семьи. Трусоцкий назван «вечным мужем» именно потому, что, будучи формально вечно женат или в процессе сватовства, внутренне не способен любить и создать семью. Отсутствие семьи, семейное «неблагообразие» чрезвычайно занимало Достоевского как явление русской жизни его времени. Он сам был человеком семьи, добрых христианских традиций.

Женственность России и русской народной почвы он показал, прежде всего, в женских образах. Это юродивые Марья Ставрогина и Лизавета Смердящая. Это образ Богородицы – Матери-Сырой Земли. Родион Раскольников и Алёша Карамазов – оба получают силы от Матери Земли в решительный момент своей жизни. Общеизвестны эти эпизоды – коленопреклонение на площади Раскольникова перед приходом с признанием в полицейскую контору и сон Алёши на земле.

Есть ещё один эпизод в романе «Преступление и наказание», который обычно не рассматривают в связи с образом Земли у Достоевского. Во время сна об убиении лошади Раскольникову даётся предупреждение о невозможности задуманного преступления. Матерь Земля (Богородица), навевая сон-предупреждение, возвращает героя в пору наиболее светлую и чистую – раннее детство. Она же посылает на защиту «заболевшего» страшной идеей двух женщин, – сестру и мать, которые прибывают в столицу из провинции. Провинциальные городки, а тем более, сельские селения, имения, – всё это ассоциируется у Достоевского с народной нравственно-религиозной «почвой» всё той же Матери Земли. Вспомним, что и Соня Мармеладова вместе со своей семьёй прибыла в Петербург из провинции.

Приезд его сестры и матери в вагоне третьего класса говорит не только о

---

[263] Ср. также: «Господин с крепом явился опять, как будто из-под земли» (9. 13).

скаредности богатого жениха Дуни Раскольниковой Лужина. Третий класс вагона железной дороги соответствует самому низкому слою народа России. Сновидения, которые Алёша и Раскольников получают от Матери Земли у Достоевского противопоставлены сновидениям, навеваемым собственно городом, прежде всего Петербургом, как символом всего европейского, западного. В каморке Раскольникова одолевают кровавые кошмары, в которых старуха-процентщица смеётся над героем, оказываясь неустранимой. Она неустранима именно в плане женственности. Это подчёркивается образом смиренной сестры старухи, «как бы юродивой» Лизаветы.

Вероятно, Достоевский понимал, что некоторые сказочные черты отвратительной старушонки, напоминающие черты зловещей лесной волшебницы Бабы Яги в силу законов эстетики заставят читателя достаточно быстро «забыть» «гаденькую старушонку», а «помнить» подробно описанные страдания Раскольникова. Происходит закономерное замещение формой содержания: старуха убита, но сочувствуют убийце. Но ведь убита и невинная Лизавета, не имеющая в своём облике ничего отвратительного. Лизавета и есть та «часть» старухи, в которой страдает чистая женственность, попирается материнство.

Это загадочное и страшное (скрытое, не явное, лишь предполагаемое) убийство младенца воспроизводится у Достоевского в романе «Бесы» в утверждении Марьи Ставрогиной, что она своего ребёночка «в пруд снесла». В романе «Братья Карамазовы» оно обретает новый сюжетный ход: юродивая Лизавета Смердящая рожает будущего убийцу старика Карамазова в баньке, которая ассоциативно также связана с водой и в традиционной русской культуре является мифологическим локусом, связанным с присутствием в нём неведомой силы, с «инишным» миром русских быличек. Мистический младенец словно странствует из произведения в произведение: убитый в одном месте, утопленный в другом, «всплывает» в третьем, чтобы самому стать убийцей. Тем самым осуждается не только убийство вообще (что, само собой, разумеется), но в особенности такая его форма, как убийство женщины.

Интересно совпадение имени сестры старухи-процентщицы с именем юродивой Лизаветы Смердящей и их имён – с именем матери Иоанна Предтечи. В Евангелии вослед за Предтечей является на землю Христос, в романах Достоевского

«усекновение» «Предтечи» до его появления на земле предваряет пришествие в «поэмке» Ивана Карамазова Христа, тем самым воспроизводя в преображенном виде сакральную последовательность хода Священной истории в его художественном варианте[264]. Ещё один женский персонаж имеет это имя – Лизавета Николаевна. Это та самая девушка, которая, увидев ограбленную и поруганную «бесами» икону Богородицы, тут же на улице встала перед иконой на колени и сняла свои серьги, отдав их монаху, собирающему средства на восстановление оклада иконы. Это её прикосновение к земле тоже символизует жажду единения с народной почвой нравственности, но оно впоследствии не спасёт её от гнева толпы, стоящей у дома с трупами Марьи Ставрогиной и капитана Лебядкина. И вновь остаётся намёк на убийство женщины, которая понесла только что в себе, может быть, плод. Лизавета Николаевна провела ночь перед собственной гибелью в обществе Ставрогина.

Очевидно, верно, что «Достоевский хотел показать в "Бесах", как Вечная Женственность в аспекте русской Души страдает от засилия и насильничества "бесов", искони борющихся в народе с Христом за обладание мужественным началом народного сознания. Он хотел показать, как обижают бесы, в лице Души русской, самое Богородицу (отсюда символический эпизод поругания иконы), хотя до самых невидимых покровов Ее досягнуть не могут (символ нетронутой серебряной ризы на иконе Пречистой в доме убитой Хромоножки)»[265].

Прикоснулся к Матери Земле в начале своего странствия и Степан Трофимович Верховенский – так попрощался он, встретив в поле идущую к своей смерти Лизавету Николаевну. Сам факт, что последние дни свои приживальщик генеральши Ставрогиной проводит в мужицкой избе, имеет большое значение. Он как бы переходит от статуса генеральского приживалы на народный «кошт». Существенно само тяготение к народу и народной нравственности, представляемой субъективно, но позволившей решительно разойтись с «бесами».

Насильник Фёдор Павлович Карамазов в лице безгласой юродивой обидел не только женственность, а и саму народную «почву». Не Смердяков будет больше

---

[264] Впервые на «Иоанно-Предтеченскую» тему у Достоевского указала Е. Степанян. См.: *Степанян Е.* «Иоанно-Предтеченская тема» в «Братьях Карамазовых» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 3. С. 72 – 76.

[265] *Иванов Вяч. И.* Экскурс: Основной миф в романе «Бесы» // Властитель дум. С. 436.

всего оскорбляться не тем фактом, что мать его юродивая, а тем, что она была маленького роста – «два аршина с малыим» (около 143 см.). Между тем это указание Достоевского на рост героини говорит о близости её земле, «почве», о народности образа маленькой юродивой. Фёдор Павлович посеял на этой почве зло, которое взошло его смертью. На судебном разбирательстве по поводу его убийства фигурировал медный пестик: пестик является фаллическим символом, одновременно несущим в себе признаки карающего предмета (клинка или дубинки).

Какказано, образ Лизаветы Смердящей перекликается с образом старца Зосимы именно в моменте телесного смердения: праведник «провонял» после смерти, Лизавета смердела при жизни, оба угодны Богу духовным благоуханием. Женственность мужских образов Достоевского подчёркивается их внесемейным положением. Вокруг них как раз группируются ансамбли женских персонажей. Старец Зосима окружён почитанием прежде всего женской части населения городка.

«Бабьим пророком» и ещё с большим основанием, чем Версилова можно назвать Фому Фомича Опискина[266]. Повествователь «Села Степанчикова» специально оговаривает, что в отношениях генеральши Крахоткиной и Фомы Опискина не было ничего напоминавшего любовную связь мужчины и женщины. Сама фамилия Опискина кроме многих имеющихся толкований может быть истолкована ещё и так: описка, ошибка в наименовании мужчиной. И действительно, характер Фомы Фомича, его неожиданные поступки скорее напоминают истерическую женщину, нежели мудреца и подвижника, роли которых он примеряет на себя. Первая групповая аудитория Мышкина в Петербурге – жена и дочери генерала Епанчина. И дальнейшее его нахождение между Аглаей Епанчиной и Анастасией Филипповной Барашковой определяется не внешними причинами, а сущностным содержанием, близостью Мышкина женственному началу. Он испытывает братскую и материнскую любовь к обеим женщинам, он им – брат и

---

[266] До настоящего времени не получил истолкования тот факт, что в произведениях Достоевского множество женских персонажей именно вдовствующие женщины. Тем вдовства имеет непосредственное отношение к теме женственности и христианской идее. Вдовы художественного мира Достоевского очевидно тяготеют к идее и образу Христа, что отражено в ряде эпизодов общения их с юродивыми или юродствующими персонажами, несущими в себе христоподобные черты в прямом или искаженном виде. Полагаем, что в подтексте таких женских образов находится тема «невесты» Христа.

мать. В качестве «брата» он рыцарь, пытающийся защитить их от рока, в качестве «матери» – он «вынашивает» их новые духовные тела. Смерть физическая одной и духовная другой – не что иное, как неудачные «роды» Мышкина-«матери».

В фамилии Барашковой обозначена жертвенность, что отмечалось неоднократно. Но в контексте нашего исследования можно продолжить сопоставление значений имён и фамилий и других персонажей со значением фамилии Анастасии Филипповны. Фамилия Епанчиных в этом случае получает параллель с покровом Богородицы, подобно тому, как фамилия Рогожина с тем полотном, в которое было завернуто тело Христа после снятия с креста. С этим полотном ассоциируется и ковёр, на который положено тело убиенной Анастасии Филипповны. Тем самым Достоевский полагает тройную защиту «русскому Христу» от мира страстей. Барашкова жертвует собой ради Мышкина: «…я таковская, я Рогожинская». Аглая любит Мышкина любовью-жалостью и по той же причине, по которой Барашкова отказывается от замужества с князем, желает его. Рогожин стремится оградить Мышкина от того мира страсти, в котором живёт сам, которому соприроден. В этом смысле красноречив жест Рогожина на вечере в честь дня рождения Барашковой, когда она объявила себя «Рогожинской». Рогожин ходит вокруг неё, как бы очерчивая границу своего владения, со словами: «... не подходи, не дам… моё!». Круг, проведённый Рогожиным, заколдованный круг, в него входить опасно. Как сказано выше, мифо-сказочный колорит «запродажи» невесты Барашковой отображает дохристианский уровень жертвенности образа Барашковой, вмещённый в христианский контекст. Он подчёркнут мотивом огня[267]. Ярко пылающий камин, в который летит пакет с огромной суммой денег, предназначенных для её выкупа, заменяют и обозначают собой жертвенный огонь и ритуальное возлияние на него жертвенного масла.

Мифо-сказочный колорит имеет и «испытание» Гани Иволгина, который по приказанию невесты должен достать пакет из огня голыми руками (инициационный мотив преодоления боли от очищающего огня). Ганя «выдержал» испытание, по

---

[267] Камин с пылающими в нем деньгами подчеркивает противоречие в этом эпизоде христианской и языческой идеи. Барашкова не просто должна решиться выбрать себе жениха по сердцу. Она должна решиться стать «Христовой невестой» или отказаться – но отказаться от Христа. Первый выбор означал бы безбрачие, но к нему она пока не готова.

словам невесты. Однако по инициацонной логике он проиграл, в результате чего утрачивает невесту, которой завладел Огненный Змей народных сказаний. Здесь мотив огня перекликается с мотивом огня в «Бесах» и в раннем рассказе «Господин Прохарчин». Притом, что в раннем произведении мотивы огня и денег тоже тесно связаны. Мифо-сказочный образ огненого Змея, который приносит своей жертве в народных сказаниях деньги, здесь совмещается с образом купеческого сына Рогожина. Имя и фамилия Льва Мышкина несут в себе оппозицию царственного и низкого. Он не должен бы стремиться к женитьбе и принимать участие в жениховском состязании. Но он не должен был бы и принимать наследство. Деньги и любовная страсть не его истинный путь, хотя, погубив душу ради ближних, Мышкин, по Евангелию, должен получить милость Божию.

Антихристианской является фамилия растлителя Барашковой Тоцкого. Вероятно, «Тоцкий» есть редукция русской фамилии «Троицкий», в результате корень «Троица» заменяется корнем «ток», тот самый, на котором идёт молотьба. В этом случае сокровенный смысл фамилии Тоцкого связан с народным обычаем гадания. Начиная гадать, нужно очертиться кругом, сказать молитву-оберег и ни в коем случае не оглядываться на шум проезжающей тройки или звуки молотьбы. Тоцкий выполняет в романе функцию беса-соблазнителя, который необходим автору, чтобы дать зачин, стронуть всю бесовскую «молотьбу» романного действия, в результате которой гибнет Анастасия Филипповна, которая прельстилась и «оглянулась» на «молотьбу».

Рогожин, как и Раскольников, как Митя Карамазов оказывается в Сибири. Сибирь для писателя является одним из символов народной «почвы», которая связана у него с темой и сущностью женственности: его персонажи словно отправляются туда для рождения в новую жизнь. Причём женщины помогают им перешагнуть некий порог: Соня Раскольникову, Груша Мите, Рогожин получает такую «помощь» опосредованно от Настасьи Филипповны. Эта схема как будто нарушена писателем в отношении Мышкина. Ведь он странствует в прямо противоположную сторону, возвращаясь для лечения обратно в Швейцарию. Но в том-то и дело, что Мышкин совершенно другого плана герой, нежели Раскольников или Рогожин. Он сам «почва», в которой нуждаются другие люди. Ему перерождаться не надо. Приём,

применяемый для героя-преступника, для героя-праведника применим с обратным вектором, как бы в зеркальном отражении.

В творчестве Достоевского завершающим аккордом музыки женственности является кульминационная сцена «поэмки» о великом инквизиторе. Диалог инквизитора и Христа сводится к угрозам инквизитора и ответному молчаливому поцелую Христа, которым Христос даёт ответ всем грешникам: все иуды получают обратно поцелуй Любви и прощения.

Образ Христа «накапливается» на протяжении всего творчества Достоевского, формируясь и накапливая свет к последнему роману из целого ряда христианских образов женственного плана. Сам процесс «проявления» лика Христа на страницах Достоевского можно назвать «предтеофанией», поскольку Хрстос не просто «рисуется» или «изображается», но проникает во всю ткань произведений, насыщает их как соляной раствор сиянием христианской идеи с тем, чтобы позже явным (теофаническим) образом «кристаллизоваться» в «Братьях Карамазовых». Образ Христа и есть та евангельская «соль», без которой пропадает земля – это соль нравственной почвы всего творчества писателя. Молчание Христа Достоевского есть также молчание всех юродивых героев Достоевского: Сони Мармеладовой, убиенной Лизаветы, Лизаветы Смердящей, это и косноязычие Марьи Ставрогиной, молчаливость Макара Долгорукого, молчание деток злосчастного чиновника Горшкова. Достоевский совершенно точно изображает божественную природу в человеческом облике, как начало безмолвное и с тем наиболее – не по-земному – красноречивое.

И это соответствует Евангелию от Иоанна, к которому, как известно, чаще других обращался Достоевский. Божественное Слово может звучать на разных человеческих языках, как это описано в эпизоде Пятидесятницы. Но оно может не звучать, а быть светом. В связи с этим можно классифицировать героев женственного плана у Достоевского как таких, через которые отображается мир первообразного, мир пренебесных сущностей. Проводя принципиальное различие между светской живописью и русской иконографией, П. А. Флоренский указывает на предмет того и другого искусства: «Иконописи не принадлежит выражать это состояние, затмевающее подлинную природу вещей: предмет её – сама природа, Богозданный

мир в его подлинной красоте. Изображаемое на иконе, все, во всех подробностях, не случайно и есть образ или отобраз – эктип мира первообразного, горних, пренебесных сущностей»[268]. Используя терминологию Флоренского, Соню Мармеладову, князя Мышкина, Алешу Карамазова можно назвать эктипическими героями.

Эктипы Достоевского – это *сакрализованные образы*[269] *художественной литературы, внутренне максимально близкие литературе сакрального христианского текста* – Евангелию и евангельским иконографическим образам православной изографии. Вот почему можно говорить о типологических параллелях между иконографией и творчеством Достоевского. В этих образах-эктипах ощущается отсвет божественной Благодати, преображающе воздействующей на мир грешный, мир дольний. Эктипы Достоевского ощущают в себе активное соборное начало, притом, что активность эта непосредственно связана со смирением. Безусловно, активна Соня, активен князь Мышкин, активен Подросток и Алёша Карамазов. Но это активность не узко понимаемого социального плана, это активность духовная, являющаяся следствием сердечной устремленности навстречу эктипическому лику Христа. Ансамбли женственных персонажей у Достоевского воспринимают и усиливают эту духовную активность.

Глава 5. ТРАДИЦИИ ЮРОДСТВА И СТРАННИЧЕСТВА

5.1. «Юродивый герой»

В творчестве Достоевского важное значение имеет явление сакрализации персонажа, которая становится одним из ведущих художественных приёмов. Сакрализованный персонаж взаимодействует соответственно с особым пространственно-временным «хронотопом» христологического характера. Феномен русского юродства в значительной мере стал тем фактором, восприятие и

---

[268] *Флоренский П. А.*. Иконостас. С. 107.
[269] Подробнее о сакрализации персонажа см. в гл.5 нашей работы.

преображение которого в творчестве Достоевского и обеспечило процесс христоцентрической сакрализации персонажа.

Внимание к юродству в литературе XIX в. было закономерным, поскольку «искусственное убыстрение культурного развития при Петре способствовало тому, что многие характерные черты Древней Руси сохранили свою значимость для XVIII и XIX вв.»[270]. Общим местом в работах литературоведов стало упоминание классического образа юродивого Николки в драме А. С. Пушкина «Борис Годунов». Но образы юродивых имеются и у М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. А. Некрасова, Н. С. Лескова. Л. Н. Толстой в повести «Детство» посвятил две главы («Юродивый» и «Гриша») юродивому, особо отметив глубину детского впечатления от общения с юродивым главного героя, прототипом которого был сам писатель[271]. Юродивому Толстого близок поведенческий стереотип юродивого древнерусских житий: днем он производит впечатление безумца, ночью же молится и становится «задумчив, спокоен и даже величав»[272].

На фоне столь широкого восприятия культурной традиции классической литературой XIX в. всё же именно Достоевский наиболее полно развил в своём творчестве не только социально-психологический аспект юродства, он выявил глубины юродского сознания и подсознания, в наиболее выразительных образах (князь Мышкин и Алёша Карамазов) воспроизвел черты христоподобного человека. Достоевский воспринял и развил названные аспекты, прежде всего поэтически. Эти образы Достоевского привлекли к себе внимание целого ряда современных исследователей. Например, Н. Е. Силкин попытался дать первую классификацию юродивых Достоевского, но попытка его оказалась несостоятельной. Известно, что древнерусская традиция подразделяла юродство на «природное», «добровольное или Христа ради» и «мнимое, или ложное». Опираясь на эту традицию, Силкин решил, что «весьма условно героев-юродивых Достоевского можно отнести к этим различным группам»[273]. Что дальше и постарался сделать: «Большая же часть их в

---

[270] *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 59.
[271] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1978. Т.I. С. 25.
[272] Там же. С. 43 – 44.
[273] *Силкин Н. Е.* Юродивые у Ф. М. Достоевского и чудаки у Т. Манна // Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. Вып. 3. Л., 1977. С. 112.

творчестве Достоевского все-таки относится к группе добровольных юродивых: Марья Тимофеевна Лебядкина, князь Мышкин, монах Ферапонт, Алеша Карамазов»[274].

Прежде всего, вызывает несогласие отнесение к названному ряду юродствующего монаха Ферапонта. Прав здесь другой исследователь, который ещё раньше назвал юродство Ферапонта «внешним»[275]. Нельзя согласиться и с мнением, что слово «юродивый» «употребляется здесь в смысле: слабоумный, ненормальный»[276]. Диалог Ферапонта с обдорским монашком о Святом Духе показывает остроумие Ферапонта, свидетельствует об иронии, доходящей до издевки: «А что же он вам говорит? – Вот сегодня известил, что дурак посетит, и спрашивать будет негожее» (14. 154).

Требует также уточнений причисление Алёши Карамазова и князя Мышкина к добровольным юродивым. В словаре В. Даля проведено чёткое разделение юродства природного и Христа-ради юродства: «Юродивый, безумный, божевольный, дурачок, отроду сумасшедший; народ считает юродивых Божьими людьми, находя нередко в бессознательных поступках их глубокий смысл, даже предчувствие или предвидение; церковь же признает и юродивых Христа ради, принявших на себя смиренную личину юродства»[277]. Где же и в чем подобная личина Алёши или Мышкина? А Марья Ставрогина? Их поведение как нельзя более естественно. И если Ставрогина близка природному юродству (народному пониманию и восприятию юродства), то Мышкин далёк от него, а Алёша и вовсе не похож на «божевольного дурачка». Ясно, что Мышкин и Алёша не ложные юродивые, но традиционная классификация этим исчерпывается. Достоевский – при всём тяготении его к древнерусской культуре, к её духовным религиозным истокам – изображал своего современника, человека XIX в. А к XIX столетию юродство претерпело определенные изменения. Этому способствовал процесс церковного раскола. Формально постановление собора 1766 – 1767 гг. преследовало

---

[274] Там же. С. 112.
[275] *Кусков В. В.* Мотивы древнерусской литературы в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестник Московского университета. Сер. 10. Вып. 5. 1971. С. 28.
[276] *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. С. 64.
[277] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. С. 669.

лжеюродство, но в жизни невозможно было с уверенностью отличить истинное подвижничество от ложного[278].

Свою долю в искоренение пророков, «мятущихся меж двор», внёс царь Пётр Первый. Принципиально важным следствием таких преследований стала вынужденная оседлость многих юродивых, раньше свободно странствовавших по городам и весям. Уже в царствование Алексея Михайловича в царском дворце жили «"верховные богомольцы" и "верховные нищие"; среди них были и юродивые»[279]. Совместное жительство юродивых с нищими накладывало определённый отпечаток на их поведенческие стереотипы. Известно, что древнерусские юродивые не просили милостыню и враждовали с нищими. В этом совместном житии юродивый обретал черты приживальщика, постепенно утрачивая черты обличительства и страдальчества. Эти особенности редуцировались достаточно медленно, но к первой половине XIX в. уже сформировались в жизни и были отражены в этнографии (И. Г. Прыжов), и в художественном творчестве (А.С. Пушкин, Ф. М.Достоевский, Н. С. Лесков, Л. Н. Толстой). Сформировался новый тип юродивого: это был шут-юродивый, приживальщик, юродствующий отчасти «из куска хлеба», а отчасти – из особенных качеств собственного характера.

Термин «шут-юродивый» достаточно точен. Он был введён в научный оборот Н. М. Чирковым[280], но в работах последующих лет оказался забытым. Однако само явление, стоявшее за термином Чиркова, привлекло пристальное внимание. Предпринималась даже неожиданная попытка поставить знак равенства между шутовством и юродством, поскольку де «Фёдор Павлович прямо поставит знак равенства между этими двумя понятиями: «Я шут коренной, с рождения, все равно... что юродивый»[281]. Однако Фёдор Павлович вовсе не ставит знак равенства, он сравнивает шутовство и юродство. Не равенство, но сравнение. В той же работе автор попытался определить соотношение юродства с шутовством следующим

---

[278] См.: *Ковалевский Иоанн.* Юродство во Христе и Христа ради юродивые Восточной и Русской церкви. М., 1900. С. 151

[279]. *Алеппский Павел.* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Москву в XVII в. СПб., 1898. С. 21.

[280] *Чирков Н. М.* О стиле Достоевского. М., 1963. С. 47

[281] *Клейман Р. Я.* Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев, 1985. С. 63.

образом: «Юродство есть некая ипостась шутовства и наоборот», «Две стороны одной медали – шутовство и юродство»[282]; «Алеша по отцу шут, а по матери юродивый, чем подчеркнута генетическая общность этих мотивов»[283], – полагает тот же исследователь.

Но в данном случае не существует названной общности мотивов, ибо мать Алёши Карамазова не была юродивой. Достоевский называет её «кликушей» (14, 13). Между тем в народном сознании феномен юродства чётко отграничивался от явления кликушества[284]. От кликуш и бесноватых легко отличается даже тип природного юродивого, которого у Достоевского нет. На первый взгляд, к нему можно отнести Лизавету Смердящую, но это не так[285].

Важно вспомнить и то, что древнерусский юродивый враждовал не только с нищими, но и со скоморохами. Скоморошество же представлялось близким бесовству: «Скоморошеские представления преследовались церковью как "бесовские игрища", но, тем не менее, имели громадное распространение на пирах, свадьбах, у князей, царей, среди народа»[286]. Скоморох со временем тоже становится приживальщиком: «С образом скомороха-потешника сближается тип домашнего шута или д у р а к а»[287].

Юродивых и шутов-приживальщиков XIX столетия подробно описал в своих очерках И. Г. Прыжов, досконально изучивший их быт. Однако среди нескольких десятков героев очерков Прыжова лишь три или четыре персонажа близки культурной традиции древнерусского юродства. Таков Данилушка Коломенский, сын рас-

---

[282] Там же. С. 63; С. 69.
[283] Там же. С. 69
[284] См.: *Краинский Н. В.* Порча, кликуши и бесноватые как явления русской народной жизни / Предисл. акад. В. М. Бехтерева. Новгород, 1900.
[285] Обращение Смердящей к Богу о ниспослании ей не Рая светлого, но ада, чтобы и там воссылать хвалы любви Создателю, сохранившееся в черновых материалах романа «Братья Карамазовы», возможно только в традиции юродства Христа-ради. В беловом варианте романа Смердящая «лишена автором слова», однако, её говорящая фамилия (ср. наше сопоставление с фактом тления тела умершего старца Зосимы) и её кардинальное участие, хотя и косвенным образом, в главнейших событиях произведения, – всё это выводит образ Лизаветы Смердящей из традиции «природного» юродства. В беловом варианте романа слова Лизаветы Смердящей о ниспослании во ад переданы Мите Карамазову, что в нравственно укрупняет образ отставного офицера Дмитрия Карамазова. Образ Дмитрия Фёдоровича, который в такой степени принял Бога, после этой молитвы приближается к описанным нами выше «эктипам» Достоевского.
[286] *Фамицын А. С.* Скоморохи на Руси. СПб., 1889. С. 85.
[287] Там же. С. 111.

кольника. Он трижды предсказывал пожар в Лыкове и в третий раз предсказал также смерть своего отца в огне. Денег он не собирал и, когда умер юродивый Семен Митрич, «он был на его похоронах и плясал в церкви»[288], – жест вполне юродский. Юродствовал в древнем духе и упомянутый уже Семён Митрич, обливавший помоями тех, кто просил указать вора при пропаже или местонахождение сбежавшего крепостного. Похож на древнерусского подвижника Филиппушка, носивший в руках медную палку весом около пуда и колокольчик. Кнрюша второй тоже носил с собой тяжелую железную палку. К ней у Кирюши всегда был привязан букет цветов. Эти «палки» – юродские жезлы. Вспомним, что и Прокопий Устюжский, известный древнерусский подвижник, носил в левой руке три кочерги, символически обращая их иногда вверх, а иногда – вниз[289].

Поведение лжеюродивого Ивана Яковлевича складывается из символических стереотипов: «Девушек он сажает к себе на колени и вертит их; пожилых женщин он обливает и обмазывает разными мерзостями, заворачивает им платья, дерётся и ругается, без сомнения придавая тому и другому символическое значение»[290]. Сохраняется мотив вражды с шутами: «Иван Яковлевич избивает «шутиху» Лизавету Ивановну моченым яблоком по голове, после чего у Лизаветы Ивановны перестаёт болеть голова»[291]. В этих стереотипах просматривается элемент шутовства. Ведь древний юродивый ходил обнаженным или полуобнаженным настолько, что ничего не приходилось заголять специально. Обнажение нижних частей тела – жест шутовской, скоморошеский. Это скоморохи «в плясках своих иногда, для забавы зрителей, бесстыдно обнажали части своего тела»[292].

Итак, юродствует не юродивый, а шут. Это важно, поскольку доказывает, что юродствовать мог не обязательно юродивый. И действительно, в Древней Руси юродствовали люди, принадлежащие к различным сословиям, стоящие на разных ступеньках как светской, так и церковной иерархии. Наиболее известный пример –

---

[288] *Прыжов И. Г.* 26 московских пророков, юродивых, дур и дураков // Прыжов И. Г. Очерки, статьи, письма. М.; Л., 1934. С. 49. Уточним, что в данной работе Прыжова вопреки заглавию описано не 26, а 28 человек.

[289] Истолкование жеста см.: *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В.* Смех в Древней Руси. С. 107 – 108, 110 – 111.

[290] *Прыжов И.* Житие Ивана Яковлевича известного пророка в Москве. СПб., 1860. С. 19.

[291] Там же. С. 22.

юродские жесты Ивана Грозного, на которые указал Д. С. Лихачев[293]. Сам псевдоним, который брал себе в этом случае Грозный – Парфений Уродивый – достаточно красноречив. К неназванным ранее юродским жестам Грозного можно отнести и его письменное обращение к черниговским угодникам Михаилу и Фёдору, выдержанное в самоуничижительных тонах. Царь обращается к усопшим как к живым: «И советовахом, мы смиреннии со отцем своим Антонием митрополитом всея Руси и со святители Русския земли и со всем освященным собором, и со иноки, и с бояры, и со всеми православными христианы, соборне советовавше, к вам, святии, верою влекомы, желающе ваши мощи видети в славном граде Москве... молим вашу святыню не яко отшедших, но яко живых вас молим... не возгнушайтеся срамных дел наших»[294]. В такую форму облекался царский указ о перенесении мощей святых из Чернигова в Москву.

В 1159 г. митрополит Киевский Константина, бежавший из Киева от притеснений князя Мстислава Изяславовича, завещал тело свое выбросить за городскую стену «псом на расхищение»[295]. Завещание было выполнено – так протестовал недосягаемый уже светской власти церковный иерарх. В самом начале XVI в. подвижник Нил Сорский повторил жест митрополита Константина. Он просил в завещании своём выбросить тело на съедение зверям и птицам, «понеже согрешило есть Богу много, и недостойно есть погребения»[296]. Однако Нил как будто предусматривает невыполнение этого пункта, оговаривая: «Аще ли сице не сотворите, то ископавше ров на месте, иде же живем, со всяким бесчестьем погребите мя»[297]. Здесь жест уже получает некую этикетность. Поэтому, когда к нему обращается архимандрит – современник Достоевского, то, по-видимому, он вовсе не надеется на выполнение такого рода завещания. В рукописных редакциях «Братьев Карамазовых» дважды упоминается этот документ: «Среди газет и журналов известие об архимандрите, завещавшем в завещании выбросить тело его за грех

---

[292] *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. С. 94.

[293] *Лихачев Д. С.* Канон и молитва Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродивого (Ивана Грозного) // Рукописное наследие Древней Руси. Л., 1972. С. 10 – 27.

[294] *Барсуков Н.* Источники русской агиографии. СПб., 1882. С. 375 – 376.

[295] Там же. С. 310.

[296] Духовное завещание преподобного Нила // Преподобный и богоносный отец наш Нил, подвижник Сорский и устав его о скитской жизни, изложенный архимандритом Иустином. М., 1886. С. 103.

пьянства, от которого не мог отвязаться, на съедение псам на распутье» (15, 203). «Архимандрит: тело бросить на распутье на растерзание псам» (15. 243).

В народном восприятии древней Руси пьянство и бесовство были почти синонимами. Странное поведение пьяного казалось похожим на юродство настолько, что захмелевшего можно было назвать «объюродевшим»: «Инок же той много пияше пития, аки во утель сосуд лия, и от безмерного того пития объюродев, и зло беседоваше по пирному, неподобная дея, и нелепая глаголаше, не полезно бо писанию предати, срамна бо и скаредная таковая»[298]. Инок «объюродев», поскольку его поведение с точки зрения трезвого стало «нелепым, срамным, скаредным». Нелепым и срамным могло считаться поведение юродивого, но не скаредным. «Скаредный – нечистый, бесстыдный, бесчестный»[299]. «Объюродевший» отличается от юродивого именно нечистостью, бесчестностью. Это и подчеркнул автор монастырской рукописи, отделив в своем понимании опьяневшего от юродивого.

На важность темы пьяных в творчестве Достоевского указал В. А. Викторович: «Кстати, на улице и самого Раскольникова несколько раз принимают за пьяного <...>. А если вспомнить, что пьяные – некий фатум героя, толкающий и на преступление (Мармеладов), и на самонаказание (пьяница-мещанин с единственной репликой «Убивец»), тогда во всей полноте предстанет живой фон происходящих в романе событий. Место действия – Петербург Достоевского, город пьяных. Недаром ведь первый набросок имел название «Пьяненькие»[300].

Но вся важность указанной темы уясняется тогда, когда выявляется, что она связана с юродством и шутовством. «Исключенному» чиновнику нелегко забыть иерархию прежних отношений. Опьянение помогает преодолеть это препятствие, стать искренним. В шутовском и юродском жесте исследователи усматривают особую форму гротеска: «Это особая форма гротеска, связанная с одной из кардинальных концепций Достоевского – способом реакции человека на оскорбление

---

[297] Духовное завещание преподобного Нила. С. 103.

[298] Рукопись Соловецкой библиотеки N 992. Л. 161. Цит. по: Яхонтов И. Жития севернорусских подвижников Поморского края как исторический источник. Казань, 1882. С. 29.

[299] *Срезневский И. И.* Материалы для Словаря древнерусского языка по письменным памятникам. СПб., 1903. Т. 3. С. 367.

[300] *Викторович Вл.* Безымянные герои Достоевского // Литературная учеба. 1982. N 1. С. 231.

и унижение»[301]. Но русский читатель вослед за Раскольниковым более точно улавливает в исповеди пьяненького чиновника мучительно задавленный юродливый надрыв. Бахтин связывал исповедальное слово у Достоевского с юродством: «Возможен богоборческий и человекоборческий момент в самоотчете-исповеди <...>. Юродству почти всегда присущ человекоборческий элемент»[302]. За сценой исповеди Мармеладова в трактире следует эпизод встречи пьяного мужа Катериной Ивановной. Поток слов уступает здесь место юродскому жесту: помогая жене, которая тащит его за волосы, Мармеладов ползёт за ней на коленях, стукаясь лбом об пол[303]. Воистину – бунт на коленях. Ведь «шутка в трагическом контексте тоже становится трагичной, и чем она острее и беспощаднее по своей остроте, тем она трагичнее, и, наконец, еще и потому, что в силу особого душевного свойства или характера человека, в нем – трагик и скоморох живут нераздельно»[304].

Юродские жесты Ставрогина («Бесы»): ухватил клубного старшину Гаганова за нос, поцеловал на вечеринке жену чиновника Липутина, укусил губернатора за ухо, – всё это многие объясняли белой горячкой – болезнью, ассоциирующейся в народном сознании, прежде всего с пьянством. Объясняли и сумасшествием – явлением, по распространенным представлениям, почти тождественным юродству. С 80-х годов XIX в. по 30-е XX в. появилась многочисленная литература как о болезни самого писателя, так и о нервных и душевных заболеваниях его героев. В первой крупной работе на эту тему приводится список душевнобольных персонажей Достоевского – 37 человек[305]. Интересно, что Ставрогин в этом перечне отсутствует. Но вскоре другой психиатр дополнил этот список, назвав Ставрогина «типичнейшим вырождающимся»[306].

Внимания учёных-медиков удостоился не один Достоевский: целый ряд русских писателей и поэтов рассматривался с точки зрения их болезней или болезней их предков в таком ныне полузабытом периодическом издании двадцатых годов, каким

---

[301] Gibian G. The grotesque in Dostoevsky // Modern Fiction Studies. 1958. Vol. 4. # 3. P. 265.
[302] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 127.
[303] На юродскую окраску жеста Мармеладова мне указал Д. С. Лихачев в личной беседе в 1980 году.
[304] *Голосовкер Я. Э.* Достоевский и Кант: Размышления читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума». М., 1963. С. 7.
[305] См.: *Чиж В.* Достоевский как психопатолог. М.. 1885. С.113.
[306] *Баженов Н. В* Психиатрические беседы на литературные и общественные темы. М., 1903. С. 37.

был «Клинический архив Гениальности и Одаренности (эвропатологии)»[307]. Подобных исследований были десятки. Для истории литературы они, возможно, имеют некоторое значение, но для её теории оно весьма невелико. В случае с Достоевским у медиков нет единства даже в определении болезни писателя. Всё же они сходятся на том, что эпилепсия Достоевского не генуинная – не порождающая эпилептического изменения личности – слабоумия. На фоне такой литературы и под влияниями идей 3. Фрейда некоторые исследователи решительно попытались свести загадки гения к явлениям сублимации и перверзии, утверждая, что «из мира униженных, мира заеденных средой он за тридцать лет творчества пришёл к миру сладострастников Карамазовых»[308]. Эта точка зрения была подвергнута справедливой критике[309]. Прав был В. М. Бехтерев, сказавший, что «Достоевский пользовался душевно-болезненными состояниями как способом проявить свое художественное творчество. <...> Сущность дела не в болезни, а в социальном типе, который имел в виду выявить своим приемом Достоевский»[310].

В подготовительных материалах к роману «Идиот» Достоевский помечает: «Странно, как ни пьян был Князь нравственно <...>. Все нравственно пьяны» (9, 277). Там же: «Князь совсем больной и юродивый» (9, 251). При этом уточняется, что странность Князя не является психическим недостатком: «Все: “Какой он странный”. Сын: “Да, но мне он не показался глупым. Странен, правда. Совсем юродивый”» (9. 163). Нравственное опьянение в мире Достоевского похоже на болезнь, но это не болезнь в медицинском смысле, а особое состояние души, в котором человек вед`т себя странно, совершая поразительные для обыденного сознания поступки. Такие, например, как возвращение Идиотом Дяде трехсот тысяч (см.: 9, 161). По Достоевскому, **юродство не болезнь и не глупость, а странность.** Причём эта странность имеет своим источником христианские идеалы. Идиот, например,

---

[307] См.: *Галант И. Б.* Эвроэндокринология великих русских писателей и поэтов // Клинический архив Гениальности и Одаренности. 1927. Вып. 3. Т 3. С. 203 – 242.

[308] *Кашинова-Евреинова А.* Подполье гения. Сексуальные источники творчества Достоевского. Пг., 1923. С. 38.

[309] См.: *Жуков П.* Леночка за работой // Литературный еженедельник. 1923. № 26. С. 13 – 14.

[310] Доклад цит. по публикации С. Белова и Н. Агитовой: В. Н. Бехтерев о Достоевском // Русская литература. 1962. N 4. С. 137.

поглощён идеей смирения. На расспросы Дяди о его внутренней жизни он отвечает: «Себя побеждал – вот в чем наслаждение» (9, 157).

О нравственном пьянстве, имеющем в себе другой источник, хотя он тоже связан с христианством, писал П. А. Флоренский, давая оценку философии протестантизма: «...Протестантские философы все строят воздушные замки из ничего, чтобы затем закалить их в сталь и наложить оковами на всю живую плоть мира. Даже сухой Гегель – ведь он пишет в интеллектуальном неистовстве, пьяный, и вовсе не шутка утверждение Джемса, что в опьянении закисью азота мир воспринимается и мыслится по-гегелевски. Протестантская мысль – это пьянство для себя, проповедующее насильственную трезвость»[311].

В образе юродивого Достоевский стремится показать, что свобода заключается в смирении – парадоксальная мысль подаётся через парадоксальный персонаж. Именно смирение выделяет юродивого подвижника из среды прочих людей – это и есть, собственно говоря, христологическая сакрализация (приближение образа человека к образу Христа попыткой уподобления собственной жизни земной жизни Сына Божия, что возможно только через крайнее смирение. Юродству почти всегда присущ человекоборческий элемент, – говорит Бахтин, и это верно, однако, уточним: первым человеком, с которым юродивый борется, является он сам, его несовершенства и слабости. Достоевский неоднократно обращается к различного рода формулировкам идеи смирения: «Смирение самая страшная сила, какая только может на свете быть!» (9, 241). В «Бесах» идею обретения свободы через смирение проповедуют Шатов и Тихон: «Если хочешь победить весь мир, победи себя» (10, 100). «Тихон, главная мысль: Единственная свобода –победить себя. Раб и свободь» (11, 276).

Интересный вариант раскрытия этой идеи предстаёт перед нами в романе «Подросток». Аркадий Долгорукий мечтает быть могущественным, оставаясь внешне самым заурядным и незаметным человеком, «чтоб меня принимали за человека самого мизерного, чуть не просящего на бедность, толкали и презирали меня: с меня было бы довольно одного сознания» (13, 36). На пути преодоления себя Подросток легко выдерживает год полуголодного существования, два с половиной года учится

бережно носить одежду и сапоги, вырабатывая при этом особую походку. Жилище его Версилов не случайно называет «гробом» (пещера древнего подвижника). В записной тетради за 1880 – 1881 гг. Достоевский писал: «Не от омерзения удалялись святые от мира, а для нравственного совершенствования»[312]. Подросток начинает с «идеи Ротшильда», но постепенно переходит к идее нравственного самоусовершенствования. Поэтому в качестве подвигов расцениваются им такие поступки Версилова, как спокойная реакция на пощёчину и отказ от выигранного по суду наследства в пользу квязя Сокольского. Здесь совершенно явно торжествует благодать, а не закон в его законнически юридическом оформлении.

В образе старца Зосимы идея преодоления себя заключается в форме явления, выработанного в христианстве веками религиозной практики – в старчестве: «Старец – это берущий вашу душу, вашу волю в свою душу и в свою волю... чтоб мог наконец достичь, чрез послушание всей жизни, уже совершенной свободы, то есть свободы от самого себя» (14. 26). Кириллов («Бесы») приходит к идее самоубийства через размышления о свободе человека, и отсюда его вывод, что в единственном решении человек действительно свободен – в решении сократить свою жизнь. Любые пути поиска свободы мучительны, они требуют напряжения всех духовных сил. Человек словно стремится выскочить из своей привычной оболочки, превращаясь в шута или юродивого. «Опьянение» облегчает вступление на путь юродствования (опьянения нравственного, то есть преодоления всевозможных условностей общества).

Юродивый и опьяненный странны и смешны окружающим, ках неразумные дети: «Под влиянием алкоголя взрослый человек опять превращается в ребенка, которому доставляет удовольствие свободное распоряжение течением своих мыслей без необходимости соблюдать логическую связь»[313]. Смешное же, по Достоевскому, должно вызывать симпатию: «Чем сделать лицо героя симпатичным читателю? Если Дон-Кихот и Пиквик как добродетельные лица симпатичны читателю и “удались”, так это тем, что они смешны» (9, 239). Эти авторские размышления нашли свое воплощение в образе Зосимы: «Сами смеются надо мной, а меня же любят... вот я

---

[311] *Флоренский П. А.* Иконостас. С. 106.
[312] Литературное наследство. М., 1971. Т. 83. С. 675.

раз в жизни взял да и поступил искренно, и что же, стал для всех вас точно юродивый» (14, 273). Искренность во взрослом человеке, когда существует негласная договорённость о неискренности, смешна. Смех явление социальное. «В природе нет ничего смешного» (14, 473), – замечает Коля Красоткин («Братья Карамазовы»). И действительно: «Не существует смешного вне человеческого»[314]. «Коли все раздеты, так не стыдно, а один раздет, а все смеются – позор!» (14. 435), – восклицает Дмитрий Карамазов во время обыска в деревне Мокрое. Переодевание унижает Дмитрия, в чужом костюме унизительно узко: «Шута, что ли, я горохового должен в нем разыгрывать» (14, 436). Ведь «можно сделать комичным человека, чтобы унизить его, чтобы лишить его права на уважение и на авторитетность»[315].

Наиболее подробное рассуждение о смехе у Достоевского вложено в уста Подростка – одного из любимых героев автора. Смех представляется Подростку нравственным мерилом человека: «Я так думаю, что когда смеется человек, то в большинстве случаев на него становится противно смотреть <...>. Чрезвычайное множество людей не умеют совсем смеяться. Впрочем, тут уметь нечего: это дар, и его не выделаешь» (13. 285). «Смехом иной человек себя совсем выдает, и вы вдруг узнаете всю его подноготную... весёлость человека – это самая выдающая человека черта, с ногами и руками. Иной характер долго не раскусите, а рассмеётся человек как-нибудь очень искренно, и весь характер его вдруг окажется как на ладони» (13, 285). Далее дается подробная инструкция определения души человека с помощью смеха: «Итак: если захотите рассмотреть человека... высмотрите лучше его когда он смеется. Хорошо смеется человек – значит хороший человек. Примечайте притом все оттенки: надо, например, чтобы смех человека ни в коем случае не показался вам глупым. <...> Если и не глуп его смех, но сам человек, рассмеявшись, стал вдруг почему-то для вас смешным, хотя бы даже немного, – то знайте, что в человеке том нет настоящего собственного достоинства, по крайней мере, вполне» (13. 285). «Смех есть самая верная проба души... одни дети умеют смеяться в совершенстве хорошо» (13. 286), – заключает Подросток свое рассуждение.

---

[313] *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. М., 1925. С.254.
[314] *Бергсон Г.* Смех в жизни и на сцене. СПб, 1900. С. 7.
[315] Там же. С. 18.

Последнее замечание весьма существенно. Искренность и достоинство – именно эти качества сближают юродивого и ребёнка. И, между прочим, между смехом и страданием находят некую связь: «Крупица страдания должна быть и в смехе, и даже в сараказме»[316]. На близость Подростка детству указывает само его прозвище. Прозвища у Достоевского нередко выносятся в заглавие романов: «Игрок», «Идиот», «Подросток». Вариантом прозвищ можно считать также целый ряд фамилий героев Достоевского: Девушкин, Голядкин, Опискин, Ежевикин, Видоплясов, Лебядкин, Картузов. Если такие герои как Девушкин, Мышкин, Алёша Карамазов близки детям искренностью и достоинством, то Голядкин, Опискин, Ежевикин, Видоплясов, Лебядкин, Картузов близки наивностью, игровыми свойствами своего характера. Зрелищность и большая или меньшая комичность их поведения связаны с шутовством, трагизм переживаний – с юродством. Они «комические мученики», по словам Достоевского. Их «прозвищные» фамилии являются внешней маркировкой, которая достаточно ясно указывает читателю на шутовское содержание образа. Правда, далеко не все они могут именоваться шутами-юродивыми, но элементы того и другого им свойственны.

При этом в Мышкине и Алёше нет ничего шутовского, они смешны именно искренностью и наивностью. Ни князь Мышкин, ни Алёша Карамазов в отличие от юродствующих шутов не ставят своей целью смешить публику. И если дети враждуют с Опискиным, то Мышкин и Алёша напротив дружат с детьми. Для Мышкина и Алёши Карамазова наиболее подходящим термином может стать словосочетание **«юродивый герой»**, которое вбирает в себя как традиционные качества христианского смирения, так и те изменения, которые внесены в эти образы ходом истории и индивидуальностью автора. В рукописных материалах к роману «Идиот» Достоевский неоднократно подчеркивает дружбу юродивых с детьми: «Он любит Умецкую. Странная и полнейшая детская дружба к юродивой» (9, 184); «Он Идиот князь. Князь. Юродивый (он с детьми)?!» (9, 200); «У Юродивого целое стадо собралось (старшему 21 год)» (9, 201)[317]. Интересно, что отвлечь Подростка от «идеи

---

[316] *Анненский И. Ф.* Вторая книга отражений. СПб., 1909. С. 10.

[317] Определение «Юродивый» употребляется здесь метафорически, в качестве прозвища, но прозвища, базирующегося на определенных качествах характера героя. «Стадо» в контексте юродства восходит к «пастве». Юродивый – духовный пастырь детей и подростков.

Ротшильда» смогла именно забота о младенце – подкидыше. Основой такой дружбы с детьми Мышкина и Алёши стало сострадания и любовь к отверженному обществом существу. В «Идиоте» – к умирающей «блуднице» Мари, в «Братьях Карамазовых» – к умирающему мальчику Илюшечке.

При всем внешнем сходстве эти эпизоды имеют различное значение для поэтики романов, прежде всего для их композиции. Если в «Идиоте» эпизоды дружбы юродивого героя с детьми помещены в начале, то в «Братьях Карамазовых» они являются концовкой (или центральной книгой, если учитывать, то обстоятельство, что недописанный роман мог содержать будущее развитие сюжета, связанное именно с группой детей из «семьи» Алёши Карамазова). При внешне одинаковом исходе (Илюшечка гибнет, как и Мари) остаётся надежда на новое поколение. Начатое в романе «Идиот» довершается Достоевским в романе «Братья Карамазовы». Важно отметить, что близость юродства и детства в мире Достоевского во многом объясняет **функцию посредничества** юродивого героя среди самых различных (обычно – всех в данном романе) групп героев. Функция посредничества была свойственна и древнерусскому подвижнику. Древнерусский юродивый – «это посредник между народной культурой и культурой официальной. Он объединяет мир смеха и благочестивой серьезности»[318]. И в этой открытости юродивого героя всем кроется еще один уровень сакрализации, имплицитно возводящий образ к образу евангельского Христа.

Внешне «посредничество» выражается в форме странствия, буквально повторяющего словесную формулу Житий – юродивые «мятутся меж двор». Но странствие у Достоевского оказывается не только выражением посредничества в стремлении сблизить противоположности. Странствие – это поиск свободы, искание правды-справедливости и правды-истины. Странствие юродивого героя – это и уход в «идею», «скорлупу», «угол». И «угол», и «скорлупа», и «идея» принимаются в

Психология юродивого близка психологии ребенка в моменте игры еще и потому, что ребенок «ощущает тягу к “миру наизнанку”, ко всему необыкновенному тогда, когда он уже хорошо усвоил “обыкновенное”» (*Дземидок Богдан.* О комическом. М., 1974. С. 150). В романе финского писателя Йормы Корпела в «Мартинмаа, мужчина» (1948) имеется образ «юродивого» Эльяса. спасшего от разъяренного быка играющих детей. Образ Эльяса создан под влиянием творчества Достоевского. См.: *Карху Э. Г.* Достоевский и финская литература. Петрозаводск, 1976. С. 95.

[318] *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 109.

качестве единственно реальной свободы. «Забьюсь в скорлупу и стану совершенно свободен» (13. 36), – говорит Подросток. Идея переходит в чувство, она очень жизненна: «Тут тот же монастырь, те же подвиги схимничества. Тут чувство, а не идея» (13. 67).

«Видно нет иного пути к истине, как через каторгу, подземелье, подполье»[319], – замечает Лев Шестов. О странничестве мечтал и размышлял Подросток еще в детстве: «Для житья моего мне нужен был угол, угол буквально <...> Жить я положил на улице» (13, 69); «Все буду идти; ночевать буду где-нибудь под кустами, а есть буду один только хлеб» (13, 99). Уход в «идею» – это то же затворничество, оно синонимично странничеству, что подчеркивается самим Достоевским: «Он затворяется от всех и шатается» (9, 168). Психологической основой детских мечтаний Подростка является приниженность. Он незаконнорожденный сын дворянина. Долгоруков – но не князь. Эта приниженность роднит его с целым рядом героев – «исключенных» чиновников, начиная с Покровского («Бедные люди»): «На той же психологической основе – приниженности, сознательного юродства, вздорности, вспышек гордости и наглости в сочетании с работою созиждется потом и образ Мармеладова в «Преступлении и Наказании», и Лебедева – в «Идиоте» и Лебядкина – в «Бесах», и штабс-капитана Снегирева – в «Братьях Карамазовых»[320]. Однако «исключенные» чиновники не являются юродивыми героями, обладая лишь некоторыми элементами юродского сознания, в них сильнее проявляется традиция шутовства. Поэтому родственный им чувством приниженности Подросток всё же ближе ряду юродивых героев – Мышкину и Алёше.

С функцией посредничества у Достоевского связан **мотив скрытого предмета** (сокровенной информации), имеющегося у юродивого героя или героя, близкого к нему по типу. В скрытом предмете заключается информация, имеющая решающее значение для всех остальных героев, её обнародование также имеет решающее значение для развития сюжета всего произведения. В романе «Идиот» это письмо, подтверждающее право Мышкина на наследство. В «Подростке» это тоже

---

[319] *Шестов Л.* Достоевский и Нитше: Философия трагедии. СПб., 1903. С. 37.
[320] *Долинин А. С.* Достоевский Ф. М. // Вестник литературы. 1921. № 2. С. 3 .

письмо, имеющееся у Аркадия Долгорукова, с которым также связана судьба богатого наследства. В «Братьях Карамазовых» сходную сюжетообразующую функцию выполняет ладанка с деньгами, скрываемая под одеждой Дмитрием Карамазовым. Почему она находится у Дмитрия, а не у Алексея? Вероятно, эту ситуацию допустимо рассматривать как вариацию приёма: ведь в конце романа Митя перерождается, очищается от своей греховности решимостью принять страдания (в молитве изъявляет готовность пойти даже в ад и оттуда воссылать к Богу слова любви). Принятие на себя ответственности за поступок другого человека – жест, лежащий в русле христианской юродской традиции самоуничижения, ответственности за чужие грехи, за мир, «лежащий во зле». Так что и образа Мити коснулась сакрализация, связанная, как правило, только с образами юродивых героев.

Мотив скрытой информации намекает также на то, что внутри каждого персонажа, в его душе скрывается доселе неведомая другим персонажам *возможность кардинального изменения характера* героя, как это видно в случае с Дмитрием Карамазовым, или возможность *кардинального изменения течения событий* (основной перипетии романа), как это происходит в романе «Идиот», или, наконец, возможность того и другого, как это можно видеть в романе «Подросток».

Закономерно то, что наследство в романном мире Достоевского играет роль неожиданного искусительного дара – это традиционный мотив житийного персонажа древнерусской агиографии: испытание подвижника подарком или большим денежным даянием. Древнерусский юродивый отказывается от такого дара или передаёт его другим, как известно. Тем самым он остается в своем подвиге: юродство и деньги несовместимы. Пагубным для Мышкина оказывается решение о принятии наследства, отказывается от «идеи Ротшильда» Подросток, к монастырю тяготеет Алёша Карамазов. В мире Достоевского, как и в мире древнерусских житий, юродивый не должен стремиться к богатству.

Достоевского в юродстве привлекает воплощённая духовность: юродивый такой христианин, который уже сейчас, сию минуту готов перейти в жизнь вечную; в бытии юродивого на земле материальное необходимо лишь настолько, чтобы оставаться здесь для духовного учительства и назидания. Вот что говорит

Достоевский по поводу природы будущего ангелоподобного человеческого существа: «Мы знаем только одну черту будущей природы будущего существа, которое вряд ли будет и называться человеком... Эта черта предсказана Христом – великим и конечным идеалом развития всего человечества <...>. Эта черта: «Не женятся и не посягают, а живут как ангелы божии»[321]. Здесь Достоевский даёт вольный пересказ Евангелия: «И в воскресении ни женятся, ни выходят замуж, но пребывают, как ангелы Божии на небесах» (Мтф. 22. 30)[322]. Пересказ точен по смыслу. «Не посягают», поскольку идеал будет достигнут – необходимость смены поколений для развития отпадёт. Ведь Адам и Ева первоначально были бессмертными и не знали плотской любви. Плотская любовь – от искусителя. По народным верованиям, «дьяволу усвояется власть над половой любовью, приворот и отворот»[323]. Эта евангельская черта «не женятся и не посягают» становится главной чертой образа христоподобного человека у Достоевского. Мышкин, Макар Долгорукий, Алёша Карамазов, старец Зосима, – все они укоренены в духовной почве православного народа, но не в его чувственно-плотской среде; все они не имеют семьи (семья Макара Долгорукого лишь условность определенногго рода).

Ф. М. Достоевский полагал, что идеалы народа – в православии: «Народ развратен, но у него религия, там идеалы и начертание»[324]. И дальше: «Вот почему народ для вас лишь неизвестный странник и ждать от него мысли и образа ирония, а для нас он есть все и единственная надежда, потому что обладает всем, а именно православием и нравственностью православия, хотя и в стихийном лишь виде»[325]. Среди этих идеалов он прямо называет юродивого: «Все форменные установки лучшего человека – пали. Остались народные идеалы (юродивый, простенький, но

---

[321] Литературное наследство. Т. 83. С. 173.

[322] В мысли Достоевского, идущей от Евангелия, возможно, лежит разгадка того, что вступающий на путь юродства обязательно оставлял семью. Человек, в своей земной жизни, столь решительно приближавшийся к своему идеалу – Христу, уже не нуждался в развитии путем смены поколений. Ведь юродивые «во след Христа усердно потекоша... скорбным и тесным путем Христовым шествовали» (*Кузнецов А.* Юродство и столпничество. СПб., 1913. С. 217). У юродивого как бы нет тела. Призванные смеяться «над демонами и миром»(*Филофей.* Житие Саввы Нового. М., 1915. С. 43.), юродивые смеялись прежде всего над собственным телом.

[323] *Рязановский Ф. А.* Демонология в древнерусской литературе. М., 1915. С. 65.

[324] Литературное наследство. Т. 83. С. 520.

[325] Там же. С. 525 – 526.

прямой, простой)»[326]; «Оставался народ, надежда на народ, но у него юродивые, какие-то там Иванушки, сам Илюша герой»[327]; «Оставалась надежда на народ, но он лежал в косной массе. У него – Алексей человек Божий»[328]. Известно, что с образом Алексея человека Божия связан образ Алёши Карамазова. Отметим, что и образ Подростка имеет с ним связь. Ведь «Подросток поражается легендой Алексея человека Божия, которой он никогда не слыхал ещё» (16, 232).

Общехристианский святой, Алексей человек Божий, может быть, потому так почитался на Руси, что был юродивым, был близок одному из русских национальных типов святого. Народная нравственность имела своим идеалом Христа. Для Достоевского также это был высший и неоспоримый идеал. В 1854 году он писал Н. Д. Фон-Визиной из Омска: «Я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и светло. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа... Мало того, если бы кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной»[329].

Ешё в юности Достоевский в письме к брату Михаилу размышлял: «Мне кажется, что мир наш «чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслью здесь. Мне кажется мир принял значение отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира»[330]. К основному тексту письма сделано примечание: «У меня есть прожект: сделаться сумасшедшим. – Пусть люди бесятся, пусть лечат, пусть делают умным»[331]. В мире «высокой духовности», превращенном в «сатиру», следование духовной норме воспринимается именно как безумие. «Прожект» юного Достоевского как раз обладает «эстетизмом с обратным знаком», о котором Бахтин сказал: «Оно (слово – В.И.) стремится к юродству, юродство же есть своего рода

---

[326] Там же. С. 575.
[327] Там же. С. 586. Иванушки поставлены Достоевским в один ряд с юродивыми вполне закономерно: «В культурологических работах отмечалось, что Иван-дурак – светская параллель юродивого Христа ради, равно как Иван-царевич – святого князя» (*Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В.* Смех в Древней Руси. С. 100).
[328] Там же. С. 587.
[329] *Достоевский.* Письма, М.; Л. 1928. Т. 1. С. 142.
[330] Там же. С. 46.
[331] Там же. С. 47.

форма, своего рода эстетизм, но как бы с обратным энаком»[332]. И далее: «Правда, он (герой из подполья – В.И.) всё время старается пробиться к такому слову, пробиться к духовной трезвости, но путь к ней лежит для него через цинизм и юродство»[333].

Эти замечания Бахтина о слове героя, стремящемся к юродству, могут быть расширены. Не только слово создаёт юродство, а юродство как особый художественный принцип видения мира создаёт юродское слово в художественном мире Достоевского: процесс юродства и юродского слова основывается на взимопроникновении, взамовлиянии. В юношеском письме заключается – пусть в виде зерна, посеянного в почву подсознания – будущий эстетический принцип писателя. Это юношеское письмо перекликается с мыслями зрелого романиста. В предисловии к своему последнему роману, разъясняя значение главного героя Алёши Карамазова Достоевский утверждал, что «не только чудак "не всегда" частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи – все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались» (14, 5). В мире Достоевского «чудак», как и «идиот», часто являются синонимами слову «юродивый». Это именно юродивый герой несет в себе мир «высокой духовности», а остальные «от него оторвались».

Юродивый герой Достоевского – понятие эстетическое и этическое. В нем сочетаются добро и красота. Это тот положительный герой, которого автор использует для высказывания важнейших своих идей. Поэтому тот, кто передаёт их читателю, должен быть симпатичным. И Мышкина, и Подростка, и Алёшу – всех их автор стремится сделать симпатичными, «выразить в них теплоту». Но ведь в классическом юродстве были и черты страшные. Заслугой Достоевского является то, что он создал свой тип юродивого, сделав героя симпатичным, использовав для этого комизм и наивность, искренность и нравственную чистоту. В творческом тигле писателя из древнерусского уличного бродяги с грозным и часто загадочным по форме обличением на устах, выработался тип интеллигентный, в высшей степени этический во всех своих проявлениях. Все промахи юродивого героя в общении с

---

[332] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 269.
[333] Там же. С. 270 – 271.

людьми коренятся в такте его, ибо он не приемлет «обычного» мира, живёт по законам правды и добра.

Ведь тип «"всемирного боления за всех", создававшийся в России веками, и "которого нет в целом мире"» (13, 376), – это тип юродивого в понимании и изображении Достоевского. Не случайно слова об этом типе принадлежат Версилову, носившему вериги и желавшему научиться страдать, «чтобы выстрадать себе право на суд» (13, 214). Интеллигент Версилов близок Мышкину, Алёше, Подростку. Примечательна в этом отношении помета Достоевского, которую раньше не комментировали в таком ключе: «Версилов идиот» (16, 353); «Версилов. Спасет Россию Христос, ибо это все, что осталось ей народного... Практически – проповедовать, подвиги» (16, 341); «Версилов прямо говорит, что готов идти странствовать» (16, 365). «Европейцу» Версилову близка идея странствия и проповеди идеи Христа, а вериги приближают его образ к юродскому воплощению этой идеи. В свете этих помет автора возможно и прочтение «иконоборческого» жеста Версилова в качестве юродского, прикровенно выраженного протеста против внешней, обрядовой религиозности, без полученного через страдания «права на суд». Это своего рода приступ сакрального «идиотизма», когда юродивый герой предпринимает попытку пробиться к незримой сущности сквозь то, что явлено зримо. «Идиот» Версилов жаждет теофанического присутствия Христа, его унижает деревянная «доска». Святотатствуя наподобие Раскольникова, Версилов словно сталкивает своим жестом сакральные символы двух разных знаковых систем. Икона разбита об угол печи. Печь в русской избе символизовала центр и основу повседневной бытовой жизни, по дохристианским представлениям с ней связывается культ предков, охранителей семьи, рода и жилища. Расколотая икона символизует собой *вещное поражение* христианской сакральности (телесная смерть Христа на кресте), но христианское сострадание Версилову христоподобных жены Сони и странника Макара Долгорукого свидетельствует о её *победе духовной.*

Образ юродивого особенно важен для Достоевского, поскольку воплощает народные представления о православии и идее Христа. Достоевскому нужен авторитет юродивого, авторитет того, кому верит, кого понимает и принимает

народ[334]. «Если народ наш называют “богоносцем”, то Бог явлен ему прежде всего в лике Христа»; и народ наш – именно “Христоносец”, Христофор»[335]. Юродивый и был для народа таким «Христоносцем», имевшим в себе и на себе печать «Бога живаго». Но для писателя важна не только авторитетность юродивого, не в меньшей степени привлекают его загадочная красота и притягательность этого образа. И эта загадочность и красота тоже восходит к образу Христа.

Образ древнерусского юродивого Христа-ради, эта «живая икона» служил чрезвычайно наглядным напоминанием русскому человеку о Самом Господе Христе. Словно сама Церковь «выходила» из врат Божьего храма, чтобы в униженном и прикровенном виде предстать перед христианином не во внешне ограниченном хронотопе храмового священнодействия литургии, а на дороге, на улице, на площади русских градов и весей. Тем самым наступал момент сакрализации всякого времени и пространства, а не только собственно литургического, «храмового» хронотопа. Можно достаточно уверенно предполагать, что для древнерусского человека юродивый становился некоей реализованной мечтой о лицезрении Господа. Юродивый – это теофанически ориентированный (предтеофанически сакрализованный) персонаж древней культуры и сакральной литературы. В его лице на улице средневекового города прикровенно являлась Сама Истина. Ведь «Истина не пришла в мир обнаженной, но она пришла в символах и образах»[336]. Загадка и притча свойственны христианским первоисточникам. Загадочен и странен окружающим и юродивый герой Достоевского.

Таким образом, в художественном мире Достоевского культурный феномен древнерусского юродства воспринят исключительно верно, но при этом творчески разработан и развит с учётом тех изменений, которые произошли к XIX веку и в самом девятнадцатом столетии. Происходит *творческое преображение* образа юродивого, не только не допускающее искажений священного источника, но

---

[334] В. Сахаров в своем исследовании эсхатологических сказаний указывает, что «”провидение о Цареграде” внесено в житие Андрея юродивого по непонятным причинам» (*Сахаров В.* Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Тула, 1879. С. 86.). По меньшей мере одной из причин была авторитетность слова юродивого в народном религиозном сознании.

[335] *Иванов Вяч.* По звездам. СПб., 1909. С. 335.

усиливающее наиболее **характерные черты подвига юродства: христоцентризм и народность.** В творчестве писателя традиция юродства наиболее полно представлено в зрелом периоде. В раннем творчестве имеются лишь определённые элементы юродства, шире представлен образ юродствующего шута (подробнее об этом в следующей главе). Для юродствующего шута нами принимается термин Н. М. Чиркова «шут-юродивый». Что касается «юродивых» Достоевского, то в «чистом» виде, в традиции классического древнерусского юродства юродивых у Достоевского почти нет (за редким исключением вроде Лизаветы Смердящей, сложная природа образа которой в большей степени тяготеет к традиции юродства Христа-ради).

Вместе с тем налицо традиция юродства в области психологии целого ряда героев. Поэтому представляется правильным говорить о юродствующих героях, близких юродству по мироощущению, способных на юродский жест, на глубокое сострадание чужому страданию, на определенную «странность» в поведении. Притом, что «странность» их полностью обусловлена христоцентрическим устремлением этих персонажей. Таких героев мы определяем термином «юродивый герой». Это князь Мышкин, Алёша Карамазов. Отчасти это и Соня Мармеладова, Подросток, Макар Долгорукий и старец Зосима. Иногда Достоевский употребляет слово «юродивый», «юродивая» метафорически. Если эту особенность упустить из виду, неизбежно возникают ошибки – такие, например, как утверждение, что «Федор Павлович… юродивый». Точнее его можно именовать юродствующим персонажем, или «шутом-юродивым».

5. 2. Образ шута-юродивого

Поэтику образа шута-юродивого мы рассматриваем на материале ранних произведений и примыкающего к ним романа «Село Степанчиково и его обитатели». По традиционной периодизации творчества «Село Степанчиково» относится к зрелому периоду (после каторги). Вместе с тем среди исследователей нет полного единства по вопросу деления творчества Достоевского на периоды. Высказывалась мысль и о цельности его творчества: «Как ни своеобразны его пути, он единственный,

---

[336] Евангелие от *Филиппа*. Ст. 67. Цит. по: *Трофимова М. К.* Историко-философские вопросы гностицизма. М., 1979. С. 178.

и никакие мерки и установленные термины к нему не применимы. Но он по-своему единен и целен»[337]. В другом исследовании справедливо утверждается, что «новая концепция романа и новые жанры появились в поэтике Достоевского именно в 60 – 70-е годы: новая историческая действительность (пореформенная Россия) требовала и новых художественных форм»[338].

Возможен и такой принцип деления творчества на периоды: по характеру главного героя. При всей цельности творчества писателя нетрудно видеть и согласиться, что образы Раскольникова, Мышкина, Подростка, братьев Карамазовых принадлежат периоду творческой зрелости Достоевского. Как и то, что Девушкин, Голядкин, Опискин, – все они из ранних произведений. В раннем периоде «господствует» шут-юродивый, внешне юродствующий персонаж, он играет важную, а в «Степанчикове» – главную роль. В зрелом же творчестве они отходят на вторые и третьи места, а центральной фигурой романного действия становится юродивый герой, или герой, близкий юродивому Христа-ради, персонажу древнерусских житий. Он обладает определённым типом сознания, он способен на юродский жест (как старец Зосима, например, кланяющийся будущему Митиному страданию). Для настоящего исследования такая периодизация представляется наиболее приемлемой и имеющей право на существование. Исходя из неё, «Степанчиково» завершает ранний период.

Достоевский и комизм. Ещё недавно такое сопоставление само по себе вызывало улыбку читателя. Между тем, Достоевский действительно воспринял традицию средневекового смеха и русских его форм – скоморошества и балагана – в том числе. Известно, что смех как бы борется с устоявшейся социальной иерархией, он ставит под сомнение привычные ценности жизни. А главные герои ранних произведений Достоевского – это люди иерархии, прежде всего. Они стоят на её нижних ступенях, и само это положение заставляет их смотреть на «высших» исключительно уважительно. Ведь с понятием иерархии для них связываются ценности самой жизни. Генерал, «его превосходительство» является для мелкого чиновника олицетворением государственности, он – олицетворение самой жизни.

---

[337] *Долинин А. С.* Ф. М. Достоевский. Блуждающие образы // Вестник литературы. 1921. № 2. С. 3.
[338] *Захаров В. Н.* Система жанров Достоевского (типология и поэтика). Л., 1985. С. 51.

Благоговение «титуляшки» перед «превосходительством» имеет оттенок религиозного трепета. Иерархия представлена собственной символикой, поэтому в поэтике раннего Достоевского так важны внешние аксессуары персонажа, мундир как знак принадлежности к определенной ступени общественной лестницы. Именно поэтому, например, такое решающее значение придаёт состоянию своего костюма Девушкин: «Не скрою от вас, маточка, что убивают меня долги мои и худое положение моего гардероба» (1, 65). «Его превосходительство обратили внимание на фигуру мою и на мой костюм» (1, 92). Именно нарушение «гардероба» – отскочившая пуговка в сцене встречи Девушкина с директором департамента по поводу испорченного Макаром Алексеевичем важного документа – представляется губительным для Девушкина. Нарушен, искажен иерархический знак: и «весь человек пропал». Генерал Достоевского словно заражается смирением и милосердием от своего робкого подчинённого. Оставшись наедине с Девушкиным, генерал одаривает его сторублевой ассигнацией, пожимает ошеломлённому Макару Алексеевичу руку, «словно ровне своей, словно такому же, как сам генералу» (1, 93). «Ошибок не делайте, а теперь грех пополам» (1, 93). Директор нарушил иерархию – это «грех». «Грех пополам» – просьба о его неразглашении.

Девушкин не выдерживает обета молчания. Он восторженно исповедуется перед чиновниками о «подвиге» «его превосходительства». Над ним смеются: нарушение иерархии со стороны самого «столпа» иерархии кажется нелепым и невозможным. Девушкин пытается убедить Варвару Алексеевну и себя в том, что смеялись чиновники над его фигурой или сапогами его, а не над самим рассказом о благодеянии. Тем самым Макар Алексеевич подчёркивает в своём облике его комические черты, на фоне которых положительно нравственный жест-поступок начальника департамента должен оставаться незыблемым образцом для подражания и восхищения. Но в том-то и дело, что нарушение в одежде, во внешности созвучно нарушению иерархическому: мелкому чиновнику оказывается генеральская почесть. Смех чиновников над шутовской одеждой (продранные локти, подметки, отстающие от сапог, ниточка с болтающейся на весу пуговкой) сливается со смехом над самим Девушкииым, но и генералом тоже, поскольку он нарушил иерархию. Ведь сам мелкий чиновник (тот же Девушкин) полагает, что генерал на то и генерал, чтобы

каждому по его чину соответственно дать нужную для поддержания порядка «распеканцию».

В глазах подчинённых генерал благодаря милосердному жесту неожиданно снижается[339], сходит с высоких котурнов своего чина, ореол государственного лица развеивается – «очеловечивание» благодатно для частного лица, но оно опасно для социальной иерархии. Перефразируя известные слова Иисуса, можно сказать, что для Достоевского нет ни «его превосходительства», ни титулярного советника или коллежского регистратора – все человеки. Это-то и опасно для социальной иерархии, в этом таится особенность комизма Достоевского. Смех Достоевского не оглупляет, не упрощает героя, его смех не насмешлив, а сострадающ, его комический персонаж, по собственному выражению писателя – «комический мученик».

Мотив нарушения порядка в костюме указывает на страх утраты своего иерархического места. Чиновник с продранными локтями уже не просто чиновник, а чиновник-шут, существо, почти выведенное за рамки обычной департаменской жизни. Положение шута-юродивого маргинально, вот почему у Достоевского так много «исключённых» чиновников, или таких которые находятся на грани «исключения». Голядкин-старший («Двойник»), возмечтавший стать «на равную ногу» с «высшими», прежде всего, обзаводится аксессуарами высокопоставленного лица: каретой с ливрейным лакеем на запятках, новыми сапогами, новым вицмундиром. Но всё это лишь подчеркивает истинное положение господина Голядкина. Ведь и карета – всего лишь наёмная колымага, и лакей на запятках – всё тот же собственный господина Голядкина слуга Петрушка, который выглядит ряженым в ливрее с чужого плеча. Его имя в таком контексте, несомненно, перекликается с именем знаменитого персонажа кукольного театра. В таком наряде Петрушка смешон сам себе и почти в глаза смеётся над своим барином, который пытается занять место в социальной иерархии не по чину. И хотя сам Яков Петрович одет по полной форме во всё чистое и новое, но мотив обнажения проявляется и

---

[339] О принципе «снижения» в поэтике Достоевского см.: *Кунильский А. Е.* Принцип «снижения» в поэтике Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот»): Автореферат на соискание уч. степ. канд. филол. наук. Л, 1985.

здесь, хотя иначе, чем в «Бедных людях». Аксессуары высшего лица ненастоящи, их качество таково, что само по себе развенчивает попытку быть с «высшими» на равной ноге.

Мотивы наготы и нищеты присутствует в образе второстепенного персонажа – двойника господина Голядкина, и он как раз связан с отвержением, с «исключением» из иерархии. Важно отметить, что в парной композиции образов Голядкина-старшего и Голядкина-младшего мы можем наблюдать ту же взаимосвязь, что и между Девушкиным и генералом. Голядкин-младший словно заражается от Голядкина-старшего его сокровенными эмоциями. Но если душа Девушкина была полна милосердия, то душа Голядкина-старшего оказалась отягощена обидами и несостоятельными притязаниями к обществу. Это «дно» или внутреннее «подполье» главного героя «Двойника» воплотилось в его двойнике Голядкине-младшем. Странническое и бедственное положение двойника особо отмечается. До встречи с Голядкиным-старшим Голядкин-младший «долгое время место искал, прожился, исхарчился, жил чуть не на улице, ел чёрствый хлеб и запивал его слезами своими, спал на голом полу» (1,155). Внедрение Голядкина-младшего в иерархию происходит во многом за счёт его внешности, схожести с Голядкиным-старшим, что ещё раз подтверждает положение о важности для стабильности иерархии её внешних признаков: подобное замещает и вытесняет подобное, занимая его место.

Редуцированный, но явственный мотив наготы звучит и в рассказе «Господин Прохарчин», главный герой которого одержим пугающей его идеей потери места в департаменте. По отзыву квартирной хозяйки, Прохарчин «во все время земного жития своего постоянно и с упорством чуждался носков, платков и других подобных предметов, но даже сама Устинья Федоровна собственными глазами видела, с помощию ветхости ширм, что ему, голубчику, нечем было подчас своего белого тельца прикрыть»(1, 242). Подобно Прохарчину, отчасти склонен к телесному обнажению Ползунков (рассказ «Ползунков»): «Если бы он был уверен сердцем своим… что все слушатели смеются… только факту смешному, а не над его обреченною личностию, то он с удовольствием снял бы фрак свой, надел его как-нибудь наизнанку и пошел бы в этом наряде, другим в угоду, а себе в наслаждение, по улицам, лишь бы рассмешить своих покровителей и доставить им всем удовольствие» (2, 6).

Этот рассказ по праву называют первым произведением, целиком посвященным типу шута-юродивого[340]. Здесь впервые появляются высказывания о близости и даже неразделимости комического и трагического. Эту неразделимость хорошо чувствует Ползунков, и не понимают его слушатели. Вот их диалог: «Это история комическая. – Очень хорошо, превосходно, прекрасно, – к делу! <..>. И даже немного трагическая! – А ???!» (2. 7). Слушатели воспринимают Ползункова только со стороны комической. «Обнажение» для Полэункова связано со страданием: «Он с удовольствием позволял засмеяться над собой во все горло… но в то же время – и я даю клятву в том – его сердце ныло и обливалось кровью» (2, 5). Ведь «соединение серьезности и шутовства в принципе возможно»[341]. У Достоевского такое соединение возможно в образе шута-юродивого. В продолжение всего рассказа о своей жизни Ползунков остаётся серьезным – смеются его слушатели. Сила смеха весьма велика, он «гомерический, неумолкаемый» (2, 8). Ползунков ведёт себя как скоморох, но в то же время страдает от осмеяния, которое сам на себя направил. Исповедь Ползункова должна бы вызвать сочувствие, но вызывает смех, как жесты и поступки древнерусского юродивого. Слушатели «исключенного» чиновника здесь – те же «невегласи», забрасывающие древнего подвижника комьями грязи. Ведь если бы возникло сострадание к осмеиваемому, то иссяк бы сам смех, поскольку смешное издавна определяется как «ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдание и ни для кого не пагубное»[342].

В связи с этим глубокий смысл обретает характеристика Ползункова, даваемая повествователем: «…он был мученик в полном смысле слова, но самый бесполезнейший и, следовательно, самый комический мученик» (2. 6). В определении «комический мученик» отражается двойственная натура шута-юродивого. Если житийный образ юродивого – это изображение личности цельной и целеустремленной, то шут-юродивый – личность, раздвоенная по природе своей, прежде всего в силу новых социальных условий. Раздвоенность сознания Гегель определял термином «разорванность сознания». «Разорванность сознания» он

---

[340] Справедливо уточнение, что «в зародыше черты добровольного шутовства есть уже в Девушкине» (*Заславский Д. О.* Заметки о юморе и сатире в произведениях Достоевского // Творчество Достоевского. М., 1959. С. 456.).

[341] *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л, 1977. С. 102.

связывал с кризисом и распадом старых социально-экономических форм, с переходом от феодального строя к буржуазному. Характерным признаком «разорванного сознания» он считал различные проявления его неустойчивости, в том числе «всеобщие речи» и «разрушительные рассуждения»[343].

Таковы социальные традиции и особенности, но важно указать и национальные, точнее – православно-национальные традиции. «Трагедия большинства героев Достоевского обусловлена национальным характером»[344]. Основной из внешних форм выражения «трагедии героев» Достоевского является их пограничное нахождение в обществе. Они либо на границе выбытия из общественной иерархии, либо выбыли из неё – стали «исключенными». Такое выбытие становится основанием для двух инвариантов поведения: либо устремленность к благодатному и соборному служению «миру» (а не иерархии только), либо впадение во тьму отчаяния в различных формах нехристианского бытия (пьянство, преступление и т. д.). Но ведь, и древний юродивый жил на границе – на границе светского и церковного миров[345]. Больше и важнее того (ведь церковно-светская пограничность юродского бытия лишь следствие указываемого здесь положения о соотношении жизни и смерти) – юродивый присутствовал в мире на границе того, что мы называем жизнью и смертью. Важно учесть, что для древнерусского подвижника смерти в понимании современного атеиста не существовало вовсе. Он это своё миропонимание и ощущение бытия демонстрировал постоянно, являясь в средневековом обществе своеобразным специалистом в области социальной автаназии. Быть на границе это быть почти нигде (ни там, ни там). Своеобразное амбивалентное бытие-небытие.

Если от бытийных вопросов вернуться к быту юродивых, то нужно сказать о некоторых случаях, когда юродивый на старости лет оставался жить в монастыре. Там он помещался отдельно от остальной братии. В кухне жил, а в раскалённой печи после выемки оттуда хлебов – молился юродивый Гурий Соловецкий, например.

---

[342] *Аристотель.* Поэтика. М., 1957. С. 53. 36

[343] *Гегель Г. В.* Феноменология Духа. СПб., 1913. С. 236.

[344] *Горячкина М. С.* Некоторые особенности психологизма Достоевского и Щедрина // Русская литература. 1972. N 1. С. 31.

[345] Юродивого Савву Нового, например, избивают вначале слуги знатного итальянца, а затем монахи, придравшись к его «крайнему» молчанию. См.: *Филофей.* Житие и деяния Саввы Нового. С. 47 – 48.

Макар Девушкин живёт в кухне за выгородкой: «Я живу в кухне... я себе ото всех особняком, помаленьку живу» (1, 16). Прохарчин помещается за ширмой «в уголке самом темном и скромном» (1, 24). Он живёт рядом с людьми, но, как и Девушкин, «всем этим людям был как будто не товарищ» (1, 241). До переезда на новую квартиру и встречи там с целой компанией молодых чиновников Прохарчин жил очень тихо и уединенно: «...жил до того самого времени, как попал в компанию, в глухом непроницаемом уединении, отличался тихостию и даже как будто таинственностью; ибо все время последнего житья своего на Песках лежал на кровати за ширмами, молчал и сношений не держал никаких. Оба старые его сожители жили совершенно так же, как он: оба были тоже как будто таинственны и тоже пятнадцать лет пролежали за ширмами» (1, 246). Прежние соседи Прохарчина составляли вместе с ним нечто вроде общины молчальников. Именно в этом таинственном молчании свершалась предварительная внутренняя работа, давшая свои результаты при столкновения героя в новой обстановке с группой молодых шумливых и насмешливых чиновников. Именно там, вероятно, зародилась устрашающая идея устранения канцелярий – идея гибели иерархии и вместе с ней всей мыслимой для Прохарчина жизни. Традиция молчальничество сохранялась и в монастырях XIX в.[346].

В образе Прохарчина переплетаются самые различные смеховые традиции древности. В его внешнем обнажении, в невнятно-бранчливой речи во время спора с жильцами новой квартиры есть нечто от грозного пророчества юродивого, предсказывающего пожар и погибель своим врагам, предсказавшего собственную неожиданную смерть. В его исчезновении из квартиры и четырехдневном шатании[347] по улицам и площадям есть что-то от юродского странствия. Но Прохарчин странствует не один, а в компании «исключенного» чиновника Зимовейкина. И вновь, как в «Двойнике», мы видим парную композицию образов, где изображение главного

---

[346] Молчальник Валаамского скита Иоанн (1810 года рождения) провел в этом подвиге 14 лет. Он не был юродивым, но использовал юродски-самоуничижительные словесные формулы, обращая их на себя. См.: Валаамский скит во имя святого пророка Иоанна. СПб., 1896. С. 34, 44, 53.

[347] Вполне возможно, что «четырехдневное странствие» героя, который в результате уходит из жизни, является *превращенной* аллюзией на воскрешение евангельского «четырехдневного Лазаря». Это интереснейший пример приёма отрицательной сакрализации персонажа у Достоевского. Герой словно странствует в «инишный» мир. Путь героя «кривой» (видели в Кривом переулке), полон суеты, толкотни (видели на Толкучем ранке). Это тем более вероятно, что саму евангельскую сцену в

героя без второстепенного персонажа оказалось бы неполным и больше того – невозможным. А объединяет их всё та же стихия народного балаганного смеха, юродского жеста и загадочного совместного странствия по улицам и площадям Петербурга.

Зимовейкин явно скоморошествует, обещая жильцам «показать свой талант в одном замечательном характерном танце» (1, 247). Вместе со своим «суровым и небритым другом Ремнёвым» Зимовейкин составляет ещё одну контрастную комическую пару, восходящую к традиции балаганных представлений. Зимовейкин «обольстил» Прохарчина, надоумив домоседа и молчальника пуститься в загадочное и опасное странствие. Это странствие становится переломным моментом в жизни тихого чиновника. В странствии Прохарчин оказывается свидетелем большого пожара, с которого возвращается домой в состоянии столбняка. Он словно побывал там, где система канцелярий уже «устранена», рухнула, как охваченный пламенем дом, побывал там, где законы привычной иерархии не действуют. Он близко сошелся с «исключенными» чиновниками, и тем самым, словно побывал на «том свете». Вот почему странствие так подломило духовные силы Прохарчина и приблизило его безумие, его невразумительный, словесный «бунт» против компании молодых соседей-насмешников и физическую смерть.

Мотив огня играет важную роль в раскрытии идеи «устранения канцелярий», которая после розыгрыша Прохарчина образом мифической «золовки» жильцами окончательно овладела его сознанием. В бреду Прохарчину кажется, что загорелся его дом, горят его ширмы, за которыми прежде он столь долго и покойно жил, которые стали его «скорлупой», чуть ли не его вторым «я». В споре с жильцами он запальчиво отвечает: «А вот возьмешь, сгоришь, так не заметишь, как голова отгорит» (1, 253). Между тем, разумеется, «горела скорее голова Семена Ивановича» (1, 251). Известно, что в древней Руси огонь мог иметь функцию идейного развенчания противника через осмеяние. Новгородский архиепископ Геннадий в своей борьбе со стригольниками использовал огонь именно так. На головах стригольников

другом произведении (в романе «Преступление и наказание») автор приводит полностью в качестве *прямой* евангельской цитаты.

водружались берестяные колпаки с венцами из соломы и сена и поджигались[348]. В очистительную силу огня, должно быть, верили старообрядцы. Они обращали огонь на себя всё с той же целью очищения, но, возможно, и с целью посрамления противника. Недаром самосожжения происходили в монастырях и храмах и сопровождались молитвой. Возможно, старообрядцы как-то связывали «гарь» с древним обрядом «пещного действа», основанным на предании об отроках, брошенных язычниками в огонь и вышедших из огня невредимыми[349].

Огонь, пожар, ассоциируется для Прохарчина с толпой насмешников, которая «обвивает его подобно пестрому змею, давит, душит» (1, 251). В толпе на пожаре есть что-то и от языческого праздника. Но огонь – символ не только празднества, а и бунта против государственных и церковных устоев. «Язычник ты, языческая ты душа, мудрец ты! – умолял Зимовейкин» (1, 256). «Сенька! – завопил в исступлении Зимовейкин, покрывая в этот раз голосом весь поднявшийся шум. – Вольнодумец ты! Сейчас донесу!» (1, 256). Прохарчин и сам в себе подозревает вольнодумство, рассуждая, что «я смирный, сегодня смирный, завтра смирный, а потом и несмирный, сгрубил; пряжку тебе, и пошел вольнодумец!» (1, 256). Его называют и блаженным: «Да, блаженный вы человек!» (1. 255). Столпившихся вокруг жильцов Прохарчин воспринимает как сонм скоморохов: «Ну, слышь ты теперь, – отвечал наш герой, приподымаясь с постели, собрав последние силы и вконец озлясь на сочувствователей. – шут кто? Ты шут, пес шут, шутовской человек, а шутки делать по твоему, сударь, приказу не буду; слышь, мальчишка, не твой, сударь, слуга!»(1. 253).

Интересно, что движения Прохарчина после странствия обретают явный автоматизм. Он сравнивается с персонажем кукольного театра:

«Подобно тому укладывает в свой походный яшнк оборванный, небритый н суровый (ср. с характеристикой «друга-Ремнёва», сопровождавшего Прохарчика в его странствии – В.И.) артист-шарманщик своего пульчинеля» (1, 251 – 252). Прохарчин бунтует против овеществления, не хочет быть куклой, бранится с компанией «Петрушек». Рухнула его вера в иерархию, вовлечение же его в новую иерархию,

---

[348] См.: Полное историческое известие о Древних Стригольниках и новых раскольниках / Собрано по письмам и рукописям *Андреем Иоанновым*. 2 изд., испр., доп. СПб., 1795. С. 6.

смеховую систему улицы и площади, оказывается губительным и заканчивается смертью Прохарчена. Но смеховая стихия даже смерть делает моментом амбивалентным. В смерти проглядывает жизнь: умерший Семен Иванович, казалось, «хотел что-то сказать... оно вот умер теперь... а ну как этак, того, и не умер – слышь ты, встану, так что-то будет, а?» (1, 263). Но это жизнь пульчинеля, по воле хозяина «оживающего» на время представления. В рассказе «Господин Прохарчин» используются и другие формы осмеяния. Мифическая золовка Прохарчина, которой он якобы ежемесячно помогает деньгами, может рассматриваться как своеобразный вариант насмешек балаганного деда над своей «злообразной» женой. Разыгрывая Прохарчина, его сожители кладут на его кровать «золовку, то есть куклу, форму, сделанную из старого хозяйкина платка, чепца и салопа» (1, 248).

«Улица» порождает и Голядкина-младшего, ведь именно на улице и в полночь встречает господин Голядкин своего двойника. Двойник «пешком пришел в Петербург» (1, 155). Двойник вытесняет господина Голядкина из иерархических систем жизни, занимая его место[350]. Голядкин-старший определяет своего двойника как самозванца: «А самозванством и бесстыдством, милостивый государь, в наш век не берут» (1. 167). Голядкин-младший и действует как самозванец: подносит важную бумагу директору департамента, подготовленную Голядкиным-старшим, буквально выхватив ее из рук ошеломленного господина Голядкина. В появлениях Голядкина-младшего есть что-то от бесовства. Эта стихия бесовства предчувствуется Голядкиным-старшим. После скандала в гостиной статского советника Берендеева, Голядкин, прибежав к набережной Фонтанки, в какой-то момент готов броситься в воду, но вдруг отскакивает от перил шага на два, ощутив « “неизъяснимое беспокойство” – ему показалось, что кто-то сейчас, сию минуту, стоял здесь, около него, рядом с ним, тоже облокотясь на перила набережной, и – чудное дело! – даже что-то сказал ему, что-то скоро сказал, отрывисто, не совеем понятно, но о чем-то весьма к нему близком, до него относящемся»(1,139).

---

[349] Об удержании раскольников от «гари» юродивой Ириной Повенецкой см.: *Барсов Е.* Иван Филиппов. Выговский историк и настоятель // Памятная книжка Олонецкой губ. на 1867 г. СПб. 1867. С. 75.

[350] В Журнальной редакции 1846 года в заголовке 10 главы прямо говорилось: «Развращенный человек занимает место господина Голядкина в практической жизни» (1, 390).

Это предчувствие предшествует встрече с двойником.. Промелькнувшее в уме пожелание самоубийства, обернётся, в конце концов, духовной гибелью главного героя. По народным поверьям, «коли сам человек наложил на себя руки – значит, он "чёрту баран"... чёрту свечка, чёрту кочерга»[351]. Само по себе явление двойничества, по древним апокрифам, связывалось с явлением в мир антихриста – двойника Христа. «Христос агнец, явится агнцем и антихрист, будучи внутри хищным волком»[352]. Однако поначалу двойник Иисуса будет «благ, благообразен, много зело строен, тих ко всем <...>. Угодити же всем подвизаяся лестию, яко да возлюблен будет вскоре многим»[353]. Нужно отметить, что образ двойника зародился ещё в языческом сознании: «Сперва герой двоичен; затем его вторая часть, брат или друг, становится самостоятельной <...>. К этому двойнику присоединяется ряд других метафор смерти... раб или слуга. Во-вторых, глупость: это или глупый, слуга, или дурак, или вообще шут. Глупость, как мы уже видели, понималась ещё в глубочайшей древности как переживание смерти»[354]. И в образе двойника господина Голядкина помимо бесовства имеется другая составляющая. Это древнее суеверие, восходящее, вероятно, ещё к языческим представлениям: «Это бывает. Это, знаете ли, – вот я вам расскажу, – то же самое случилось с моей тетушкой с матерней стороны; она тоже перед смертию себя вдвойне видела» (1, 149), – так своеобразно утешает господина Голядкина его начальник Антон Антонович.

В «Двойнике», как и в «Господине Прохарчине» двойничество помогает осуществить автору особую форму гротеска, в которой «действия героя механизировались, и сам он превращался в марионеточную фигуру, повторявшую по воле автора определенный круг движений»[355]. Это верно, конечно, но в том-то и дело, что герой не только превращается в марионеточную фигуру, он двоится в этом превращении, а еще точнее – множится. Двоение и последующее деление механизированной фигуры на множество ей подобных происходит в силу определенного ритма движений. В беге грезится Прохарчину множество своих двойников:

---

[351] *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. С. 17.
[352] *Сахаров В.* Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Тула, 1879. С. 112.
[353] Там же. С. 113 – 114.
[354] *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 233-234.
[355] *Виноградов В.* Поэтика русской литературы. М., 1976, С. 111.

«Господин Прохарчин бежал, бежал, задыхался... рядом с ним бежало тоже чрезвычайно много людей, и все они побрякивали своими возмездиями в задних карманах своих кургузых фрачишек; наконец весь народ побежал, загремели пожарные трубы, и целые волны народа вынесли его почти на плечах на тот самый пожар» (1. 250). В 10 главе «Двойника», где речь идет о замещении настоящего Голядкина двойником, находится пример такого же деления образа: «Не помня себя... бросился господин Голядкин куда глаза глядят... но с каждым шагом его, с каждым ударом ноги в гранит тротуара, выскакивало, как будто из-под земли, по такому же точно, совершенно подобному и отвратительному развращенностию сердца господину Голядкину. И все эти совершенно подобные пускались... бежать... так что народилась наконец страшная бездна совершенно подобных» (1, 186-187}. Так, во время странствия реального, или представленного воспалённым воображением главного героя, появляются второстепенные персонажи, копии своих прообразов, вытесняющие прообраз из живой жизни[356].

Верно, что «мы смеёмся всякий раз, когда личность производит на нас впечатление вещи»[357]. Такой смех возбуждается в данном случае не только тем, что герой производит ряд механических движений, но, и тем, что движения имеют определённый ритм, как уже было сказано. Возникает ритм двоения – в этом заключается ещё один, не указанный ранее приём создания двойника.

Повторимся, что ритм не только двоит, но и множит образ. Происходит интереснейший процесс, обратный мультипликации – своеобразная «демультипликация» (если в мультипликации множество изображений создают впечатление одного движущегося, то здесь одно движущееся порождает «бездну совершенно подобных»). Приём демультипликации особенно полно используется при создании образа Голядкина, который мечется по Петербургу в таком нервном ритме, что даже чисто зрительно является впечатление двоих или даже нескольких чиновников, а не одного. Двойника своего Голядкин встречает как раз во время напряженного, «семенящего» бега. Ритм движений, демультипликационный по

---

[356] Похоже, что Достоевский среди других своих предвидений в образной форме не только предсказал клонирование, но и предвидел безнравственность и опасность этого научного достижения современной цивилизации.

[357] *Бергсон Г.* Смех в жизни и на сцене. С. 57.

функции, по воспринятой культурной традиции может быть назван бесовским или демоническим. Такой ритм закономерно вершится пеклом: «Тема пекла отчетливо обозначена в последних главах “Двойника” (в частности, гоголевской фамилией “Басаврюковы”). Доктор медицины Крестьян Иванович Рутеншпиц, насильно увлекающий Голядкина “на казенный квартир”, преобразуется в наказующего (Рутеншпиц – шпицрутен) беса: “Вдруг он (Голядкин. – А.П.) обмер: два огненные глаза смотрели на него в темноте, и зловещею, адскою радостию блестели эти два глаза”»[358].

Демонический ритм связан с противоречием между внутренним осознанием или притязанием на личность и внешним опредмечивающим воздействием среды. Всё это порождает актерство и является той конкретной силой, которая делает сознание героя «разорванным». Для иерархии притязание на личность остаётся лишь лицедейством. Личность воспринимается как личина, маска. Маску же можно понимать как наиболее древнюю форму самозванства[359]. «Долженствование впервые возможно там, где есть признание факта бытия единственной личности изнутри её, где этот факт становится ответственным центром, там, где я принимаю ответственность за свою единственность, за свое бытие. Конечно, этот факт может дать трещину, может быть обеднен; можно игнорировать активность и жить одной пассивностью, можно пытаться доказать свое алиби в бытии, можно быть самозванцем. Можно отказаться от своей долженствующей единственности»[360].

Пассивность, по Бахтину, это называться, а не быть личностью. Эта мысль из его ранней работы более чётко формулируется в поздней: «Мое имя я получаю от другого, и оно существует для других (самоименование – самозванство)»[361]. Именование от других общепринято и традиционно закреплено. Попытка определения истинной своей сути разрушает традиционность и считается у окружающих самозванством. Но настоящим самозванцем оказывается тот, кто «пытается доказать свое алиби в бытии» – не участвующий в бытии, но воспринимающийся как участвующий в силу закрепления своего на определенной ступени иерархической лестницы общества. Стоит отъединить не-личность от иерархии, как

---

[358] *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 159.
[359] См.: *Иванов Вяч.* По звездам. СПб., 1909. С. 344.
[360] *Бахтин М. М.* Архитектоника поступка // Социологические исследования. 1986. № 2. С. 168.

она замещается двойником – самозванцем. Ведь «маска одинаково вещна и призрачна»[362], поэтому замещение происходит фантастически легко для читателя, но страшно и разрушительно для первофигуры двойника. Голядкин-старший именно стремится доказать свое алиби в бытии, но только на словах. На деле же старается утвердить свою личность «на равной ноге» с «высшими». Однако иерархия «помогает» Голядкину доказать свое «алиби» – происходит катастрофическое замещение в бытии «настоящего» Голядкина «фальшивым». Так актёрство становится утверждением единственности конкретного «я» в бытии, но при этом актёрство чревато срастанием маски с сущностью актерствующего. Скоморошествующий и юродствующий слишком входит в роль, растворяется в ней, гибнет.

Особенно полно такое актёрство воплощено в образе шута-юродивого Фомы Опискина в романе «Село Степанчиково и его обитатели». Если в рассмотренных выше произведениях обнаруживались те или иные элементы древнерусской смеховой культуры, то в «Селе Степанчикове» на основе этой культуры создаётся своя, но очень близкая этой культуре система смеха. Можно говорить о своеобразном «смеховом мире» «Села Степанчикова». В этом мире есть свой шутовской король – Фома Фомич Опискин. Не случайна его фамилия: описка есть неправильность, а значит Опискин – ошибочный, неверный, обратный правильному – инишний – из перевертышного мира.

Символичны и многие иные имена и фамилии: Обноскин, Ежевикин, Видоплясов, Фалалей. В фамилии 0бноскина видится мотив ветошки. Этот мотив у Достоевского появляется раньше. Но если Девушкин и Голядкин не хотят признавать себя ветошкой, то Обноскин спокойно переносит своё положение статиста при дворе шутовского короля. «Ветошка» – примета антимира, это «антиматериал». Ведь «мочало, ветошка, как и береста, лыко – это один из смеховых “антиматериалов”»[363]. «Исключённый» чиновник Ежевикин играет придворного шута, и его в силу этой роли Опискин при всей своей обидчивости воспринимает вполне спокойно. Лакей Фомы – Видоплясов тоже имеет свою шутовскую роль, это роль придворного поэта.

---

[361] *Бахтин М. М.* <План доработка книги «Проблемы поэтики Достоевского»> // Контекст. 1976. М., 1977. С. 301.
[362] *Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь. Пг, 1921. С. 13.
[363] *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» Древней Руси. С. 57.

О Видоплясове сказано, что даже «мальчишки дворовые его вместо шута почитают» (3, 104).

В этом образе проглядывают традиции скоморошества в целом ряде фамилий-псевдонимов, которые подбирает себе Видоплясов, считая свою фамилию изображающей «всякую гнусность»: «Олеандров, Тюльпанов, Верный, Уланов, Танцев, Эссбукетов». Причем дворня в духе балагана придумывает рифмы-дразнилки: Верный – Скверный, Уланов – Болванов и т.п. Здесь мы видим все тот же приём введения в действие второстепенного персонажа, двойника главного героя. Приём этот, как и в случаях с господином Прохарчиным и Голядкиным, усложняется не просто двоением, а множественностью двойников. Эта множественность предстаёт в различных вариантах. Во-первых перед нами целый ансамбль второстепенных персонажей, подыгрывающих Фоме в его притязаниях на роль значительного или праведного лица (это юродствующие шуты и приживалки). Во-вторых, это ансамбль противостоящих Фоме персонажей (в основном детей и молодежи). В-третьих, сам образ второстепенного персонажа Видоплясова с помощью ложновозвышенных псевдонимов и параллельно идущих им снижающих прозвищ как бы делится на ансамблевые ряды множества одного и того же лица. Можно сказать, что в этом случае принцип механического деления (или «принцип матрешки») доведён до своего возможного предела. В русле скоморошеских традиций предстаёт образ дворового дурачка Фалалея, отплясывающего «камаринскую» с неистощимым увлечением и удовольствием, что вызывает гнев Фомы. Ведь, как известно, юродивый враждовал с той народной стихией, к которой он сам был так близок.

Образ Фомы исключительно сложен. Прежде всего, необходимо учесть его житийную стилизацию. Житие святого обычно содержит самые общие сведения о начале жизни его или вовсе опускает их. В этой традиции начинается и рассказ о Фоме – «откуда он взялся – покрыто мраком неизвестности» (3, 7). Но с первых же слов легенда передаётся повествователем в ироническом плане. Ирония возрастает от эпизода к эпизоду, снижая возвышенные мотивы мученичества и странничества. Все сведения доходят до повествователя вначале в виде легенд: «Говорили, во-первых, что он когда-то и где-то служил... где-то пострадал и уж, разумеется, за правду» (3,

7). Терновый венец Опискиа, приобретая реальные очертания, превращается в шутовской колпак, поскольку «наконец он принужден был поступить к генералу в качестве чтеца и мученика» [364](3, 8).

Опискин сам является первоисточником легенд о себе. И его рассказы стилизуются под житийное повествование – он «толковал с красноречивыми слезами о разных христианских добродетелях; рассказывал свою жизнь и подвиги; ходил к обедне и даже к заутрене, отчасти предсказывал будущее» (3.8) – налицо атрибуты святого: набожность, слезоточивый дар, подвижничество, прорицательство. Ясно, однако, что поведение Фомы – лишь имитация святости, раз он «даже» ходил к заутрене. Подвиги Фомы находятся в области воображения, а при попытке реализации обретают нелепые формы: «Фома Фомич на прошлой неделе закричал, что не хочет оставаться в доме, и вдруг побежал в огород, достал в шалаше заступ и начал гряды копать... всю репу только перекопал» (3, 77); «Без Фомы к столу не смей сесть, а сам не выходит: "Меня, дескать, обидели; я убогий странник, я и черного хлеба поем" » (3, 27) – таковы юродские жесты Фомы.

Комический эффект усиливается тем, что легенда, созданная самим «страдальцем» при поддержке генеральши и её приживалок, вступает в противоречие с рассказами среди крестьян также легендарного характера о его самодурстве. В имении Ростанева дошло до того, что «добрые люди, еще не быв свидетелями всех этих проделок, а слушая только россказни, считали все это за чудо, за наваждение, крестились и отплевывались» (3,13). Тем самым образ Опискина выстраивается на встрече и перекрестии этих двух течений устной традиции, молва созидает его облик, его фигура мифологизируется на глазах читателя. Мифологизация придаёт фигуре Фомы оттенки сказочности и фантастичности: «Фома. Фомка в народном представлении ассоциируется с шутом, как, например, Фомка в народной сказке

---

[364] «Поступление» на службу к важному барину в качестве «чтеца и мученика», на наш взгляд, позволяет предполагать неназванную ранее историко-культурную параллель, используемую Достоевским при создании фигуры Фомы снижающим образом. В средневековой Англии у лордов была мода на содержание в своих поместьях монахов-эрмитов. Эрмит заключал с лордом официальный договор, по которому должен был находиться определенное время в эрмитаже (пещера отшельника), расположенном в живописном парке, читать Библию или молиться – особенно в момент прибытия в поместье гостей. См.: *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. Л., 1980.

“Шут”»[365]. Народная молва и мифологизация Фомы противостоит мифологизации «придворной», постепенно разрушая легенды о его святости, но до конца так и не преодолевает эту традицию – Фома остаётся почитаемой легендой и после смерти.

Посмертное почитание его семьёй Ростанева напоминает причтенне к лику святых: «Иногда Егор Ильич и Настенька благоговейно заходят, с прогулки, в церковную ограду поклониться Фоме <...>. Вещи его сберегаются как драгоценность» (3, 165). «Смеховой мир», созданный Фомой, утверждается, проходя через ряд потрясений – «конклавов». Конклавы не только развивают этот мир, но и ускоряют его гибель. Сама природа конклава и механизм его действия становятся более ясными при учёте древнерусских смеховых традиций. Ведь снижение образа Фомы, который является центром скандалов в «Степанчикове», начинается уже с уровня стиля, слога, в котором применяются приёмы древнерусского книжника и оратора. Вот Фома порицает Ростанева за воображаемое нищенство генеральши: «Ужасно! Ужасно!.. При одном предположении подобного случая вы бы должны были вырвать с корнем волосы из головы своей и испустить ручьи... что я говорю! реки, озера, моря, океаны слез!» (3, 10). Начав с метафоры «ручьи», Фома педантично усиливает её до гиперболы «реки, озера». Количество слёз нарастает так несообразно, что доходит до гротеска и начинает внушать вместо трагического «моря» комическое – «океаны» слёз. Так первоначально доступное воображению превращается в абсурд и вызывает смех. Это же поучение служит примером употребления Фомой приёма амплификации, который был свойствен древнерусской литературе и проявлялся в «нагнетании синонимов, метафорических эпитетов и сравнений для усиления действия речи на слушателя или читателя»[366].

Комическое снижение образа происходит часто за счёт ввода в речь Фомы концовки, неожиданно противоречащей первоначальной мыслительной инерции. Этим приёмом одной фразой выполняется задача, схожая с задачей конклава в

---

[365] *Альтман М. С.* Достоевский. По вехам имен. Саратов, 1975. С. 37.

[366] *Коновалова О. Ф.* Об одном типе амплификации в Житии Стефана Пермского// ТОДРЛ. Л., 1970. Т. 25. С. 73. Современный словарь определяют амплификацию лишь «как ряд повторяющихся речевых конструкций или слов». См.: *Тимофеев Л. И., Тураев С. В.* Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 13. Более точным является другое определение, в котором говорится о «нарастания экспрессии» при повторах. См.: *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. М., 1966. С. 42.

композиции всего произведения: с помощью смехового эффекта развенчивается герой. Это своего рода «лексический» конклав. Если в композиционном конклаве происходит скандальный сход людей, то в лексическом – слова сталкиваются между собой, разрешаясь парадоксальной мыслью, заключённой в концовке предложения: «Не жилец я между вами, – говаривал он иногда с какою-то таинственною важностью, – не жилец я здесь! Посмотрю, устрою вас всех, покажу, научу и тогда прощайте: в Москву, издавать журнал!» (3, 12). До слов «и тогда прощайте» читатель настроен принять мысль, например, об уходе в «киевские пещеры», а оказывается – «издавать журнал»! В сущности, механизм лексического конклава почти полностью описал В. В. Виноградов, показав на материале «Двойника» что «эффекты комического использования моторных образов осуществляются также посредством особого приёма рисовки действия, выполнению которого предшествует парализованная отступлением попытка. Комизм такого "триединого" движения подчеркивается контрастным сцеплением фраз и слов и рождающимися отсюда каламбурами»[367]. К этому нужно добавить, что происходит сцепление не случайных слов, а, как правило, используются чрезмерные преувеличения, имеющие характер гротеска, нагнетаемые по принципу амплификации.

Лексический конклав имеет отношение и к композиции, в нём как бы предчувствуется зыбкость иерархии «смехового мира». Эта зыбкость связана с особой динамической наполненностью художественного пространства романа, создаваемой демоническим ритмом движений. В отличие от «Двойника» в «Степанчикове» подобный ритм создаётся не только собственно движениями и поступками персонажа, но в значительной степени ритмическим рисунком слов и фраз и самих композиционных частей и фрагментов текста. События в «Степанчикове» обрушиваются на читателя лавинообразно, Фомы Фомича присутствие в них таково, что информация о нём буквально потопляет, пленяет: Фома стремительно надвигается отовсюду, его присутствие всеобъемлюще; его образ двоится и множится, но уже с помощью иного приёма, чем это было а «Двойнике». Фома Фомич почти неподвижно (об исключении – странствии – ниже) находится в центре ураганного вихря событий, его образ множится молвой. «Обычное»

---

[367] *Виноградов В.* Поэтика русской литературы. Л., 1976. С.112.

художественное пространство замещается здесь «волшебным», со всеми вытекающими отсюда неожиданностями и возможными невозможностями[368].

Именно в этом пространстве вырисовывается та серьёзно-комическая атмосфера в имении Ростанева, которая создавалась там Опискиным и его «двором». По народным верованиям, домовой «принимает всего охотнее образ самого хозяина дома»[369]. Учительство Фомы, его воображаемая святость и литературный талант – это уже следующие моменты самозванства, связанные с первым. По требованию Фомы Ростанев величает его «превосходительством». Бывший генеральский шут низводит до положения шута нового хозяина имения – происходит новый поворот темы «генеральства» у Достоевского: иерархия «смехового мира» опрокидывает иерархию мира серьезного, начиная с её «столпов». Для гусарского офицера, прошедшего путь от корнета до полковника, невозможно, кажется, придумать более неуместную просьбу, но Ростанев смиренно выполняет её.

Королю «смехового мира» нужны придворные. По сути, все шуты и дурачки в «Степанчикове» являются комическими отражениями центральной фигуры – правителя смехового мира. Происходит нагнетание глупости в самых разнообразных формах и проявлениях – амплификация характеров и персонажей. Она может быть определена здесь как усиление воздействия через отражение и наложение при повторении сходного и подобного. Амплификация характеров персонажей вместе с амплификацией лексической подготавливает тот взрывчатый материал, который подводит к катастрофе, проявляющейся в конклаве композиционном. Катастрофа у Достоевского не есть нечто завершающее. Согласно Бахтину, она близка понятию конклава: «Катастрофа не есть завершение. Это кульминация в столкновении и борьбе точек зрения»[370]. Собственно, в нарастании и накоплении скандалов необходимо видеть амплификацию композиционную, логическим выражением и завершением которой и является конклав.

---

[368] Интересные наблюдения о художественном («волшебном», в частности) пространстве в прозе Гоголя содержит работа Ю. М. Лотмана: *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1938. С. 251 – 293. Одновременно в этой работе даётся неверное определение юродства как «законченного нравственного уродства». См.: Там же. С. 318; С. 318, Сн.2.

[369] *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. С. 34.

[370] *Бахтин М. М.* <План доработки книга «Проблемы поэтики Достоевского» >. С. 313.

Первым признаком будущих бунтов является «безнравственный комаринский» дурачка Фалалея – угроза для правителя «смехового мира» коренится в недрах самого этого мира. Исследователи говорят о социальной окраске песни о камаринском мужике. Камарницкая волость в Смутное время отложилась от законного государя, камарницкий мужик не просто отказался «своему барину служить», а государю. Именно к этому времени и к этим событиям относят возникновение песни о камаринском мужике[371].

Указание на социальную окраску имеет свое значение постольку, поскольку Фома является «государем» «смехового мира», но до сих пор делался упор на текст песни, а ведь Фалалей не пел её, а плясал. В смеховом мире Степанчикова Фалалей выступает в качестве скомороха, а вовсе не в качестве социального бунтаря. В его пляске нет никакого социального протеста. Реакция Фомы соответственна: Опискин протестует именно по эстетическим и этическим соображениям, а не из-за социальной окраски песни. Скоморох есть «причетник смеха». «"Сильная", обязательная для желающих и нежелающих (разумеется, "сильная"не есть "принудительная", но такая, которую не вправе запретить местная власть – В.И.), игра имеет право на существование при одном условии: если веселье – это обряд, а скоморохи – его иереи»[372]. В качестве «святого» Фома является противником скоморохов, поэтому Фалалей становится для него символом оппозиции. Не случайно Опискин строит своё обвинение человечества в обличении-исповедн (глава «Изгнание») в форме страстного монолога о Фалалее. При всей «святости», Фома – «интеллигент», и его возмущает именно низовая, народная культура, воплощенная в пляске Фалалея.

Другой представитель простонародья – старый слуга Гаврила, который хорошо помнит недавнее положение Фомы в качестве шута-приживалыцика и которого Фома заставляет учить французский язык. Так в романе складываются отношения комического и серьёзного. Законы смехового мира, дают истине противоположное толкование. Благоденствующая генеральша оказывется «страдалицей», содержащий её полковник – «непочтительным сыном» и «мрачным

---

[371] См.: *Пясецкий Г. М.* Исторические очерки города Севска и его уезда // Сб. Орловского Церковного Историко-Археологического общества. Орел, 1906. Т. 2. С. 22.

эгоистом», дурачок Видоплясов казался поэтом, а дурачок Фалалей – сознательным врагом Фомы. Сам же Фома Опискин – сластолюбец, лежебок, пустосвят и бездарь почитался как мученик, даровитый и трудолюбивый литератор, оратор, учёный. То, что происходило в системе древнерусского смеха, восходящего к типу смеха средневекового[373], – здесь получает как бы обратный знак. Если там мученик осмеивался неразумной толпой, то здесь – ложный мученик признавался истинным, а осмеивались те, кто не хотел этого признавать. При этом образ Фомы вовсе не является пародией на героя древнерусских Житий. Автор высмеивает фарисейство как явление современной ему жизни, используя стилистические средства и темы агиографии, творчески преобразуя их в своих целях.

Трагико-комический образ Фомы настолько сложен, что галерея его исторических прототипов весьма велика и, вероятно, могла бы быть ещё расширена, но этот образ больше, чем только пародия на то или иное историческое лицо. Фома есть тип, восходящий к европейскому, и глубже – античному архетипу комического персонажа, но в рамках настоящего исследования важнее выявить традицию древнерусской культуры, чем повторять общеизвестное и не вполне точное высказывание о том, что Фома – это русский Тартюф. Сложность этого образа является следствием взаимопроникновения комического и трагического. Она заключается в характере страстного диалога комизма и трагизма внутри этого образа, в совершенном иногда перевесе трагического, что как раз и выводит Фому из-под вывески Тартюфа на своё особое – значительное и интересное место. Характер взаимоотношений комизма и трагизма таков, что позволяет Фоме благополучно «пережить» конклав, к которому ведут, предваряя его, скандалы.

Скандалы или предконклавы (предконклавные ситуации), являясь необходимой частью смехового мира, неизбежно возникают при попытке преодоления действия законов этого мира. Предконклавы – это те ступеньки, по которым действие стремительно движется к собственно конклаву. Они приводят к развязке, заранее указывая на характер этой развязки. Поскольку правителем

---

[372] *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. С. 73.

[373] О средневековом смехе см.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

смехового мира является Фома Опискин, постольку скандал – всегда бунт против него[374].

Сила скандалов неодинакова, её рост скачкообразен: в орбиту действия вовлекается всё больший круг лиц, и это всё более значительные лица, а результаты скандалов становятся всё более реально влияющими на жизнь в имении Ростанева. Первый бунт как бы заочен для Фомы – он происходит во время отсутствия главного героя. Поднимает его дочь Ростанева – Сашенька: «Совсем не рожденье! - крикнула Сашенька.- Как не рожденье? – крикнул дядя, оторопев. – Вовсе не рожденье, папочка! Это вы просто неправду говорите, чтоб самого себя обмануть да Фоме Фомину угодить <...>. Ах, я бы непременно, непременно, сейчас же прогнала его со двора»(3, 57-58).

Однако законы смехового мира сильны. Мотив изгнания обращается против представителя оппозиции – против племянника полковника Ростанева. При этом изгоняемый гость именуется «вольтижером» – серьёзное вытесняется в область комического. Вольтижер – это конный гимнаст, джигит. Поскольку племянник полковника к джигитовке никакого отношения не имеет, то, учитывая контекст, выкрик генеральши следует толковать расширительно: циркач, клоун, паяц, шут! Этот ассоциативный ряд, во всяком случае, представляется наиболее вероятным.

Непосредственно за первым следует второй бунт: за главой «Ежевикин» – глава «Фома Фомич»; небольшая глава «Про белого быка и комаринского мужика», помещенная между ними, не отдаляет их, выполняя функцию введения к главе «Фома Фомич». В этом предисловии содержится рассказ о прошлых проступках Фалалея перед Фомой (сон про белого быка), который служит ремаркой автора к накалу страстей в Степанчикове. Этот скандал происходит уже в присутствии и при участии Опискина. Он начинается с порицания Фомы старым слугой Гаврилой, отказывающимся учить французский язык: «Нет, сударь, Фома Фомич, не один я, дурак, а уж и добрые люди начали говорить в один голос… что вы… такой злющий, как, то есть, должен быть настоящий фурий <...>. – Да эго бунт! – завизжал Фома и

[374] Восприятие крестьянами Фомы Фомича как правителя подчеркивается таким многозначительным диалогом: «Я жалование свое на государственное просвещение да на погорелых жителей Казани пожертвовал. – Вишь ты! Так это ты Казань-то обстроил, батюшка? – продолжал удивленный

вскочил со стула <...>. Началась суматоха… – В кандалы его, в кандалы! – кричала генералыпа»(3, 75). Мотив изгнания во втором скандале усиливается: Фома «взвизгнул, как будто его начали резать, и бросался вон из комнаты» (3, 76). Этот скандал гораздо более серьёзен, чем первый. Суровость предлагаемых мер соответствует настоящему бунту. В первом случае Сашеньку предлагалось лишь «посадить на хлеб и воду», а предложение исходило от второстепенного лица – приживалки Перепелицыной.

Третий скандал организует сам Фома. Его результатом становится реальное (хотя краткое и единственное) странствие, сопряжённое с реальным страданием. В традиции юродства – обличение сильных мира сего. Конклав в данном случае возникает в связи с наиболее сильным и несправедливым (обратный знак) обличительным выпадом Фомы против полковника Ростанева. Кроме явной несправедливости характер развязки определяется также распространением обличения на «наиневиннейшую девицу» Настеньку. Поэтому бунт Ростанева против Фомы является и защитой любви и чести любимого человека.

По-видимому, допуская реальное странствие, Опискин нанимает «простую мужичью телегу». Его решение об уходе вызывает небывалую суматоху. С упоминания о письме (мотив сокровенной информации) скандал достигает апогея, наступает стремительная развязка. Фома подвергается заушанию – Ростанев толкает его на стеклянную дверь так, что «притворенные двери растворились настежь, и Фома, слетев кубарем по семи каменным ступенькам, растянулся на дворе» (3, 139). Этот момент подготавливает читателя к восприятию последующих событий не только в комическом, но и трагическом плане. Поворот к серьёзному плану намечается и приёмом психологического параллелизма: в момент изгнания Фомы разражается гроза. Шут-юродивый на короткое время оказывается в обстановке, которая годами окружала юродивых Житий. В причитаниях приживалки Перепелицыной звучит редуцированный, но достаточно различимый мотив наготы – «в одном сюртуке пошли-с» (3, 142). Однако «поражение деспота» оказывается временным и оборачивается его блестящей победой: «Парадоксален исход борьбы с Фомой: чем

мужик… – Ну да, и моя там есть доля, – отвечал Фома» (3, 16). «Обстроить» город по силам только государю, а не частному лицу.

настойчивее попытки его низвержения и вернее поражение, тем стремительнее и прочнее его воцарение в Степанчикове – возвышение через унижение и поражение»[375].

Этот новый композиционный ход существенно обогащает приём конклава. Смех оказывается не только разрушающим, но и созидающим, возрождающим. Из краткого изгнания Фома возвращается созидателем «всеобщего счастья». Поэтому если для «Дядюшкиного сна» вполне приемлемо предложение Л. П. Гроссмана назвать развязку «развязкой “Ревизора”» со «стремительным падением ненавистного деспота», то в «Степанчикове» развязка уже не будет «развязкой “Ревизора”». Как видим, стремительное падение деспота здесь оборачивается его возвышением.

Преодоление скандала Фомой происходит удивительно искусно и подготовлено оно эффектно. Этот выход – христианское всепрощение. Не Фому простили, а Фома прощает, соединяя Ростанева с Настенькой (вновь замещая в этот момент покойного генерала, а в некотором смысле и священника), – вновь обретают силу законы смехового мира, направленные теперь не на разрушение, а на созидание. Возвратившийся Фома заявляет, что решается «теперь показать вам, как мстит за свои обиды Фома Опискин… Соединяю и благословляю вас, – произнёс он самым торжественным голосом» (3,149-150).

Совершив положительный поступок, Фома произносит знаменательный монолог, наиболее глубоко раскрывающий диалектику этого сложного образа. Исповедь-обличение, являясь важным компонентом конклава, исключительно интересна еще и тем, что в ней намечен переход от «скверного анекдота» к «высокой трагедии». В исповеди Фомы можно выделить чисто трагическое звучание: «Я хочу любить, любить человека… а мне не дают человека, запрещают любить, отнимают у меня человека!» – прерываемое шутовским – «куда спрятался этот человек?» (3, 154). Так взаимопроникают «скверный анекдот» и «высокая трагедия». Это проникновение настолько органично, что подчас «анекдот» и «трагедия» уживаются в одной фразе, пришлось бы разрушать фразу, выделяя их: «Я кричу: дайте мне человека, чтоб я мог любить его, а мне суют Фалалея! Фалалея ли я полюблю? <…> Нет; почему нет?

---

[375] *Захаров В. Н.* Комический шедевр Достоевского // Достоевский Ф. М. Село Степанчиково и его обитатели. Петрозаводск, 1981. С. 210.

Потому что он Фалалей. Почему я не люблю человечества? Потому что всё, что ни есть на свете, – Фалалей или похоже на Фалалея! Я не хочу Фалалея, я ненавижу Фалалея, я плюю на Фалалея, я раздавлю Фалалея, и, если б надо было выбирать, то я полюблю скорее Асмодея, чем Фалалея!» (3, 154).

Интересно, что в исповедальном слове, где, как в фокусе, сходятся как отрицательные, так и положительные качества Фомы, он поднимается и до определенного уровня словесного мастерства. Концонка исповеди оснащена мастерской амплификацией: «не хочу... ненавижу... плюю... раздавлю!», в которой идёт нагнетание отрицательного отношения к Фалалею, которое завершается неожиданным и окончательным прощением Фалалея, – здесь лексический конклав подобно композиционному завершается не отрицанием, а утверждением. Если раньше все рассуждения Фомы заканчивались комической бессмыслидей – он «зарапортовывался», то здесь его мысль звучит отчетливо и является логическим изложением взгляда на мир. Фома выбирает «Асмодея», а не «Фалалея» – то есть смех не народной традиции, бесовство, позволяющие ему благоденствовать в мире глупости, в мире наивных дурачков Фалалеев (имение Ростанева то и дело сравнивается повествователем с сумасшедшим домом). Фома восстает, но тут же и примиряется с той самой смеховой стихией, которая породила его. Не случайно Фома подчеркивает свою зависимость от среды – «мне не дают любить человека, – вынужденность высмеивать человека, делать его посмешищем. «Одновременно мучитель и мученик – вот новый тип двойника, с которым знакомит нас Достоевский»[376].

Верно, что «крупица страдания должна быть и в смехе, и даже в сарказме»[377]. «Смех шута и самодура, этих столь определительных типов нашей натуры, выражался в его поэзии двояко: в моменте активном, – давая выверт, а в пассивном – надрыв»[378]. Этот выверт и надрыв справедливо связывают с юродством в образах шутов Достоевского – «шутовство, юродство, самоистязание»[379], говорят о сочетании,

---

[376] *Переверзев В.* Творчество Достоевского. 2 изд. М., 1922. С. 77-78
[377] *Анненский И. Ф.* Вторая книга отражений. СПб., 1909. С. 10.
[378] Там же. С. 47.
[379] *Нельс С. М.* «Комический мученик» // Русская литература. 1972. № 2. С. 126.

которое «кажется, свойственно одному только Достоевскому – гротеск подымается до самой высокой степени трагического»[380].

Двойственность образа Фомы связана и с тем, что он – литературный неудачник: «Он был когда-то литератором и был огорчен и не признан; а литература способна загубить и не одного Фому Фомича – разумеется, непризнанная» (3, 123). «Утонченные формы истязания путем причинения не физических, а нравственных страданий, например <...> Фомы Опискина... явным образом также возникают, как вторичное явление, обыкновенно на почве какой-либо психической травмы, развивающей жажду мести»[381]. Сам Достоевский в записной тетради за 1876 – 1877 гг. писал о близости комического и трагического следующее: «Трагедия и сатира две сестры и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым: *правда*»[382].

Итак, Достоевский находит правду на острие комизма и трагизма. Он «учит смеяться истину», ибо, как верно сказано: «Обязанность всякого, кто любит людей – учить смеяться над истиной, *учить смеяться саму истину,* так как единственная твердая истина – что надо освобождаться от нездоровой страсти к истине»[383]. Фома Опискин как раз такой персонаж, страсть которого к истине нездорова, ложна, комична в своей ложности, но и трагична в своем посыле к возвышенному,

Образ Фомы, если взглянуть на него шире пародийности и сатиры, являет себой тип человека антропоцентрической традиции в искусстве и литературе. Он явление новой литературы (нового искусства) – того его периода, когда мощный ренессансный интерес к человеку, к тому ж человеку божественному, стал обращаться в исключительный, сузившись к новейшим временам до пародии и сатиры на человеческое. В последнем случае происходит отрыв человека от природы, выражающийся в атеизме или в таких проявлениях псевдорелигиозного сознания, каким обладал персонаж Достоевского. Этот отрыв и порождает ощущение трагизма. «В трактовке человека в искусстве мы выявили две разные тенденции: одна – это пананимизм, пантеизм, панпсихизм, пангумаиизм, объединяющий человека с миром природы; вторая – это антропоцентризм, выделяющий человека из природы в

---

[380] *Долинин А. С.* Ф. М. Достоевский. Блуждающие образы. С. 3.
[381] *Лосский Н.* О природе сатанинской по Достоевскому // Достоевский: Ст. и мат-лы / Под ред. А. С. Долинина. Пг., 1922. С. 74.
[382] Литературное наследство. Т. 83. С. 608.

качестве абсолютно главенствующего начала»[384]. Так что направленность осмеяния в «Степанчикове» имеет и общечеловеческую значимость, приложимую к новой эпохе в искусстве в целом.

Комическое у Достоевского служит «развеществлению» (Бахтин) личности. Эта борьба с овеществлением поднимает комический персонаж до трагедии, на пути к которой создается особая форма гротеска, связанная в данном случае с традицией юродства, позволяет осуществить поэтическую задачу создания сложного образа, окончательно незавершенного, открытого дальнейшему развитию – образа шута-юродивого. С этой же традицией связано возникновение новых поэтических приёмов и принципов – конклава и амплификации. «Исправление» Фомы Опискина в конце романа «Село Степанчиково» указывает на творческое восприятие Достоевским христианской традиции надежды на искупление и прощение самой ничтожной по-видимости души.

Итак, существующий понятийный и терминологический разнобой способствовал принятию нами собственной терминологии, опирающейся на традиционную классификацию юродства. Термин «юродивый герой», включил в себя понятие героя с особым временными и пространственными представлениями, с особым типом сознания, в той или иной мере обладающим христиански-православной идеей. При этом внешние атрибуты юродства в творчестве писателя редуцируются и отходят на второй план. Только в этом смысле можно именовать юродивыми Мышкина, Аркадия Долгорукого или Алёшу Карамазова. Юродивый герой больший христианин, чем то принято «в миру». Его честность, наивность и открытость порождают реакцию комизма и неприятия героя мирским окружением.

У Достоевского есть целый ряд героев, которых и в этом смысле нельзя назвать юродивыми, но другие герои именуют их именно так – это метафора, но метафора, развернутая в сторону глубочайшего христианского православного мироощущения. Раскольников называет «юродивой» Соню Мармеладову. От автора юродивым именуется монах Ферапонт, как и монах Варсонофий в «Братьях

---

[383] *Умберто Эко.* Имя розы // Иностранная литература. 1988. № 10. С. 86.
[384] *Мальчукова Т. Г.* Античность и мы. Петрозаводск, 1991. С. 45.

Карамазовых», но это персонажи, близкие понятию природного юродства и ложного юродства.

Отчасти близки понятию природного, но больше юродства Христа-ради образы Марьи Ставрогиной и Лизаветы Смердящей. В раннем творчестве юродивыми называют тех, кого точнее будет назвать «шутами-юродивыми» за их сложную, двойственную натуру (Н.М. Чирков). Имеются также герои, которые ни в том, ни в другом смысле не являются юродивыми, но используют культуру юродства, юродские жесты, элементы юродского странствия: таков старец Зосима, отчасти Раскольников, Версилов, герой рассказа «Бобок», Смешной человек.

5.3. Юродский «жест-поступок» и композиция произведения

Главным невербальным жестом юродивого Житий было юродское странствие. Юродское странствие есть жест-поступок и одновременно знак-жест. Все остальные жесты и знаки вытекают из этого универсального жеста-поступка. Коммуникативная функция юродского странствия очевидна. Юродивый шёл в «мир» с тем, чтобы установить контакт с максимально возможным числом людей. Для наибольшего же этического воздействия этот контакт должен был быть оформлен эстетически, он представал в качестве «зрелища страшна и чудна».

Первым юродивым, известным христианскому миру, был сам Христос, о «юродстве проповеди» которого говорил апостол Павел. Интересна реакция учеников на поучения Иисуса, зафиксированная в варианте апокрифических евангелий: «Но слова, которые ты нам говоришь, – для мира смех и глумление, ибо не понимают их. Как ныне сможем пойти мы, дабы провозгласить их, ведь не причисляют нас к миру»[385]. Но по-настоящему «страшным» юродское действо стало на русской культурной почве. Представляется, что это произошло в основном по следующим двум причинам: психологической и исторической.

Во-первых, из-за кардинальной черты национального характера – стремления разрешать «вечные» вопросы, связанного с чувством личной ответственности за царящее в мире зло. И, во-вторых, христианство распространялось на Руси среди живых

---

[385] Евангелие от *Фомы*. Ст. 42. Цит. по: *Трофимова М. К.* Историко-философские вопросы гностицизма. М., 1979. С. 196.

национальных религиозных верований и обрядов, давно приведенных многовековой традицией в стройную систему, имевшую свой пантеон божеств, свои знаки и символы. Всегда считалось, что христианство ассимилировало многое из имевшихся обрядов, приспосабливая их к своим обрядам и символам. Было бы, по меньшей мере, правомерно предположить и некоторое обратное влияние. Ведь юродивый греко-византийского мира на русской почве неизбежно должен был столкнуться с волхвом, бывшим, по его представлениям, одним из тех демонов, над которым он должен смеяться. В этом соприкосновении традиций (диалоге культур) юродивый вполне мог воспринять режиссерские функции древнерусского жреца. Во всяком случае юродивые Греции и Византии, насколько можно судить по их жизнеописаниям, режиссерскими функциями не обладали, а на русской почве такие важные особенности юродского поведения появились.

Интересен в этом плане и стереотип отношений высшего и низшего: и волхвы, и юродивые свободно и смело обращаются к «сильным мира сего». У Пушкина, который следовавал летописи, это описано в «Песни о вещем Олеге». Этот стереотип восходит к древнейшему архетипу, к тем временам, когда в догосударственном обществе смех служил значительной социальной силой, регулирующей отношения людей. Даже в начале XX в. исследователи отмечали наличие таких традиций в племени ашанти (Западная Африка), у которых сохранился древний обряд осмеяния вождей. Обряду покровительствовали сами вожди, принимая в нём участие[386]. У индейцев племени пуэбло также существовали схожие обряды и имелся специальный институт «священных клоунов», «осуществлявших карательно-полицейские функции как во время торжественных церемоний, так отчасти и в повседневной жизни»[387].

Подобные традиции осмеяния были и у древних славян. Иначе откуда могла взяться имевшая место «сильная» игра древнерусских скоморохов, этих «иереев смеха», по определению А. М. Панченко? В определённую эпоху развития русского дохристианского общества князь мог сочетать в себе: духовную и светскую власть –

---

[386] См.: *Дземидок Богдан.* О комическом. М., 1974. С. 158
[387] Там же. С. 159.

был жрецом и вождём одновременно[388]. В этом случае вождь сам руководил обрядом собственного осмеяния или принимал участие в нём. Он «умирал» и рождался вновь, обновляясь. Князь тем самым как бы «переизбирался», очищаясь от старых ошибок и неудач в этих осмеяниях-перерождениях. Смех убивал в нём «старого» князя, вызывая к жизни «нового». Древние прекрасно понимали, что «не гневом, но смехом убивают»[389]. Прежде всего, в силу традиции осмеяния могли держать себя с князем так смело и прямо древнерусские волхвы, о которых упоминают летописные своды.

Со временем культовые смеховые действа должны были приобретать всё более зрелищный характер. С введением христианства князь уже не мог принимать в них непосредственного участия, однако оставались кудесники – живые носители традиции, которые грозно и страшно пророчествовали князю, взывая к его совести. Кудесник мог предсказать смерть, например, как это было с Олегом Вещим. Знание кудесником судьбы князя воспринималось как владение этой судьбой – именно из этого положения мог исходить тот очень долго соблюдаемый пиетет высшего к низшему.

Именно роль обличителя нравственных недостатков, но уже с точки зрения христианской морали, принял на себя новый «кудесник» – юродивый. Он заполнил опустевающую социальную нишу, необходимость которой вовсе не отпала с исчезновением соответствующего обряда. Как ещё мог правитель воспринимать распространенную юродскую формулу: «Ты не князь, ты – грязь!», если не в русле традиции осмеяния, освященной веками её бытования? За гораздо меньшие провинности князья расправлялись не только с монахами, известными своей подвижнической жизнью, но преследовали епископов, архиепископов, митрополитов и патриархов. Царь мог сместить патриарха, но юродивого похоронить с почестями,

---

[388] 0 князьях-кудесниках (Олег Вещий, Всеволод Полоцкий) см.: *Лихачев Д. С.* Возникновение русской литературы. М.; Л., 1952. С. 71 – 74. У Достоевского в Подготовительных материалах к роману «Бесы» есть запись, которая не может быть сколько-нибудь удовлетворительно истолкована без учета сказанного здесь о князе-кудеснике. В свою очередь языковая закономерность косвенно подтверждает предположение о наличии таких князей в древности. Заметка «Гороховый князь» (11, 308) ассоциируется с привычным «шут гороховый» (но и – «царь Горох» I) настолько, чго кажется опиской. Но это вовсе не ошибка, смысл заметки в самих словах: князь – шут, а в контексте таких замечаний и записей, как: «Шатов в последнем разговоре с Князем о доносе говорит ему об них о *всех: "Шуты!"»* (11, 213,), – может толковаться так: «Князь шутов», каковым, по сути, и оказывается Ставрогин.

[389] *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. СПб., 1913. Ч. 1. С. 50.

отдаваемыми только члену царской семьи (Иван Грозный в отношении юродивого Василия блаженного Московского). Всем подобным фактам находится лишь одно объяснение: юродивого хранила дохристианская религиозная и культурная традиция, при этом она была настолько универсальной и стойкой, что на протяжении нескольких веков распространялась в древнерусском обществе на все его слои – от простонародья до бояр, князей и царей включительно.

Как ни парадоксально, но христианского подвижника оберегала не столько религиозность князя и народа, сколько их суеверие и приверженность древнему обычаю, сокровенно выступающему на площади древнерусского города в христианской традиции юродства. Юродство традиция христианская и церковная, но на русской национальной почве она становится народно-христианской. Церковь не случайно весьма сдержанно относилась к юродству – это внеуставной, не требуемый церковью подвиг; не монастыри и храмы поставляли юродивых народу, но народ порождал их из среды своей и являл монастырям и храмам как представителей древнерусской площади и улицы. Возможно, именно потому северная Русь стала центром юродства, что на её просторах дольше хранились древние обычаи и верования. Великий Новгород, этот культурный и торговый центр северо-западной Руси, одновременно был своеобразной «столицей древнерусского юродства» (А. М.Панченко)

В отношениях высший – низший коммуникативная функция юродивого дополнялась нравственной, назидательной и учительной. У Достоевского эта схема прослеживается вполне отчетливо: это и отношения Голядкина-старшего с Голядкиным-младшим, отношения Фомы Опискина с Ежевикиным (в сниженном шутовством плане). В романах 1860 – 70-х гг. эта схема усложняется появлением парной композиции образов, которая в целом может определяться термином «шут-юродивый», в раннем творчестве относящимся к одному персонажу. Здесь кроется важный момент эволюции поэтики сложного образа – следующим этапом (хотя идущим и параллельно, и одновременно) станет выделение из парной композиции «чистого» юродивого героя. Это не значит, конечно, что юродивый герой целиком вышел из шута-юродивого, но определенную долю трагизма этого раннего типа юродивый герой зрелого периода воспринял. Нечто от шута-юродивого есть в таком

персонаже зрелой поры творчества, как Верховенский-старший. В «Бесах» Ставрогин и Верховенский-младший составляют как бы одно существо: «Я-то шут, но не хочу, чтобы вы, главная половина моя, были шутом!» (10, 408). Двуединость этих героев, отмечалась Вяч. Ивановым: «Ставрогин – отрицательный русский Фауст… роль Мефистофеля играет Петр Верховенский»[390]. Так, Петр Степанович Верховеиский охарактеризовал отношения своего отца с матерью Ставрогина как валентные: «Я ей доказал, как дважды два, что вы жили на взаимных выгодах: она капиталисткой, а ты при ней сентиментальным шутом» (10, 239).

Но младший Верховенский – бес-разрушитель, а старший в конце жизни обратился к образу Сикстинской мадонны и в странствие пустился. Сравнивая Степана Трофимовича с Фомой Фомичем, Ю. Тынянов писал: «Интересно, что и другой пародийный характер – Степан Трофимович – тоже приживальщик; то же “странничество”, та же “котомка”»[391]. Но если странничество Фомы Опискиа действительно нуждается в кавычках, то странничество Степана Трофимовича вполне реально, достаточно длительно во времени и пространстве. Это не механический повтор ситуации и характера из более раннего произведения. Происходит усиление через повторение и наложение сходного по принципу амплификации, выводя образ на качественно иной уровень. Степан Трофимович умирает в своем странствии, покинув город, заполненный «бесами». Его странствие – это юродский жест-поступок, имеющий значение утверждения своего идеала, материальным знаком которого становится изображение Сикстинской Мадонны (Богоматери)

Точка в жизни Степана Трофимовича самая «благообразная» в трагическом многоточии смертей, которым завершается роман «Бесы». Вторая такая смерть – огненная купель Марьи Трофимовны Ставрогиной (не исключено, что одинаковые отчества указывают на глубинное духовное родство интеллигента, в конце жизни двинувшегося в народ, и юродивой из народа). Внятен и явственен параллелизм этих двух смертей в романе: обе – освобождение от «бесов», обе – последнее странствие. С этим положением согласуется мысль Бахтина о смерти как уходе: «Личность не умирает. Смерть есть уход. Человек сам уходит. Только такая смерть-уход может

---

[390] *Иванов Вяч.* Основной миф в романе «Бесы» // Русская мысль. 1914. № 4. С. 115.
[391] *Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь. К теории пародии. Пг., 1921. С. 32.

стать предметом (фактом) существенного художественного видения в мире Достоевского»[392]. Необходимо добавить два существенных замечания. Во-первых, смерть-уход может заменяться сумасшествием (угасает сознание Мышкина), а во-вторых, смерть-уход как уход подчеркивается оставлением в «мире» духовно близкого человека: старец Макар оставляет в миру Подростка, Зосима – Алёшу. Имеет место как положительное замещение уходящего, так и отрицательное: господина Голядкина замещает Голядкин-младший, Ставрогин оставляет Верховенского-младшего. В случае с князем Мышкиным происходит как положительное, так и отрицательное замещение. Остаётся Рогожин, но одновременно и Вера Лебедева, и Коля Иволгин, и дети швейцарской деревни. Как будто нет замещения у Марья Ставрогиной, умирающей в очистительном огне, освобожденной такой смертью от бесовства. Однако замещение Хромоножки, её продолжение в художественном мире Достоевского происходит на другом уровне. В другом произведении появляется юродивая, более близкая народным представлениям о юродстве, – Лизавета Смердящая.

В реальной жизни XIX в. юродство во многом выродилось в фарс, но в литературе, в творчества Достоевского, например, трагедия юродства разыгрывалась на новом уровне. Единение интеллигенции с народом – вот на что указывает фигура «пятидесятилетнего младенца» в «Бесах». Странствие его и смерть, так же, как и смерть юродивой, – то положительное, та надежда, которую выражает автор в романе. Это надежда на народ. Интеллигенции, «оторвавшейся от русской почвы», Достоевский пророчит роль евангельских бесов: «Они потонут, и Россия спасётся Власами». Именно к «Власам» отправился в конце жизни Верховенский, ощутив в себе тягу к православному народу, выразив её в идеале общехристианском – в Сикстинской мадонне. Наименование Хромоножки «возлюбленной дочерью Матери Земли»[393] вполне оправданно. Женщина у Достоевского относится к мужчине, прежде всего по-матерински. Она жалеет и через жалость любит его больше себя. Жалость, возросшая до сострадания великому страданию Раскольникова, – основа любви Сони Мармеладовой. Это христианская любовь, по которой «не здоровые имеют нужду во

---

[392] *Бахтин М. М.* <План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского»>. С. 315 – 316.
[393] *Булгаков С.* Тихие думы. М., 1918. С. 10.

враче, но больные» (Мтф. 9.12). Именно любя, именно оберегая Мышкина, отказывается от него Настасья Филипповна. А Марья Тимофеевна, напротив, отказывается от своего «князя», «сокола» – Ставрогина, когда рассмотрела в нём князя-самозванца.

Но Марья Ставрогина не только юродивая, она бесноватая, одержимая бесами. Эта одержимость выражается, прежде всего, в том, что тайный муж её и есть главный «бес». Известно, что отношения Ставрогина с Марьей Тимофеевной и её гибель в пожаре соотносятся с древнерусским мифом об огненном змее, похищающем женщин. К этому нужно добавить то, что пожар, в котором погибает Лебядкина, символичен и в этом смысле. Этот огонь амбивалентен: он очищающий, но и уносящий юродивую в преисподню. Дохристианские мифы вписались в христианские представления о преисподне[394]. Для пояснения этой мысли необходимо обратиться к образу другой юродивой – Лизаветы Смердящей («Братья Карамазовы»). В подготовительных материалах имеется запись, в которой Лизавета обращается к Богу: «Пошли меня, смердящую, не в рай к тебе светлый, а в кромешную тьму, дабы и там в огне и муке кричала тебе: “Свет, свет еси и любы иной не имею”» (16, 138).

«Божий человек» просится в ад, чтобы там, находись во власти бесов, прославлять Бога. Ведь это самая высокая – по христианству – любовь, любовь без награды, без загробного воздаяния. Что может быть больше такой любви? Своеобразно расширяется тут евангельский принцип «возлюби врага своего» – до одоления бесовства любовью. Марья Тимофеевна осуществляет то, что просит у Бога Смердящая. Отказ её от Ставрогина – то колебание перед принятием мук, которое испытал перед распятием Сам Христос, провидя эти муки. Провидит свою смерть и юродивая: «Всё одно выходит: дорога, злой человек, чье-то коварство, смертная постеля»(10, 115). По народным представлениям, «если больной бредит дорогой, то умрёт»[395]. И хотя она сама как будто не верит своему предсказанию, но тут же рассказыеает, как предсказала монахине Прасковье получение письма из Турции от её давно пропавшего сына, тем самым, подтверждая своё ясновидение.

---

193 О мифах, в которых запечатлены представления древних об огненном змее, см.: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1868. Т. 2. С. 576; *Рязановский Ф. Л.* Демонология в древнерусской литературе. С. 38.

[395] *Даль В.* Пословицы русского народа. М., 1957. С. 926

Обращение к образу Смердящей помогает уяснить и мотив материнства Лебядкиной – мотив, в юродстве совершенно невозможный (имеется в виду, конечно, житийная интерпретация феномена юродства) и являющийся целиком изобретением Достоевского. Было дитя у Хромоножки или нет – важно то обстоятельство, что она убеждена, что его в пруд «снесла». Поступок Хромоножки с обыденной точки зрения ужасен. Между тем христианская этика, адаптированная народным сознанием, в том числе его мифологическими преставлениями, даёт этому жесту своё объяснение. Если принять мысль об овладении юродивой огненным змеем (в данной конкретной ситуации – «бесом»), то она не ребёнка в пруд снесла, а вернула нечистой силе ее детёныша – «лешачонка». Ведь «русалки – людские дети, умершие некрещеными, либо потонувшие, или утопившиеся девушки. Во многих местах думают, что это – дети, обменённые в то время, когда роженицу оставляют одну в бане, и она лежит без креста, а ребёнок лежит подле неё некрещённым»[396]. Вероятно, Хромоножка своего младенца именно таким окаянышем считает – нечистой подменой. Мотив материнства юродивой и бесовской подмены развит в «Братьях Карамазовых» Лйзавета Смердящая рожает сына в бане Карамазовых от «беса» старшего Карамазова. Роженица умирает в результате родов, младенец на какое-то время оказывается во власти нечистой силы, по народным представлениям. Мотив подмены и мотив рождения от «беса» накладываются и взаимодополняют друг друга. Убийство Смердяковым отца – жест замещения отца – поступок Смердякова амбивалентен.

Этот мифологический план проясняет план современной писателю жизни – оторванность интеллигенции от «почвы», неумение и несостоятельность этой интеллигенции прикоснуться к «почве». Образ Смердящей символизует эту «почву», на её близость земле указывает и её маленький, почти карликовый рост[397]. Существенно, что взрослого Смердякова задевало не то, что его мать была юродивой, а именно эта характерная черта её внешности, эти «два аршина с малыим».

Смерть Хромоножки мистическим образом связана со смертью Ставрогина, смерть Смердящей – с гибелью Карамазова-старшего, мнимая или реальная смерть младенца Хромоножки – с гибелью сына Смердящей и, чтобы провести параллель до

---

[396] *Максимов С. М.* Нечистая, неведомая и крестная сила. С.103.
[397] Ее рост – «два аршина с малыим» – чуть больше 143 см.

конца: мотив гибели Марьи Ставрогиной перекликается с мотивом гибели Лизаветы Смердящей. Здесь нет случайности, но есть закономерное усиление по принципу амплификации характеров и эпизодов амбивалентных положений (жизнь – смерть): от эпизода к эпизоду, от героя к герою, от романа к роману нарастает выявление идеи жизненной важности народной «почвы», народно-христианских идеалов, а отрыв от них переживается и изображается как личная катастрофа.

Смерти Марьи Ставрогиной и Верховенского имеют непосредственное отношение к композиции романа, они порождают динамическую наполненность художественного пространства. Их смерти усиливают динамизм течения событий через контраст резкой остановки всех событий – остановка всегда подчёркивает скорость бывшего движения. Но здесь не только подчеркивает, а по преимуществу ещё и увеличивает эту скорость, доводит её до такой величины, когда катастрофа становится неизбежной. Тем самым смерти творят и усиливают катастрофу – стремят события к неожиданно сильной и трагической развязке, тем самым влияя на композицию произведения. Катастрофа становится сакрализующим элементом композиции. В «Бесах» символом, дающим понять о приближении катастрофы, становится мотив поругания иконы Божьей Матери.

Одновременно напряжение и динамизм нарастают и за счёт предчувствия и предсказания которые даются либо в форме юродского жеста (поклон старца Зосимы Мите Карамазову, неузнавание Хромоножкой Ставрогина), либо в форме знамения и откровения во время вещего сна (сны Раскольникова и сон Смешного человека). В свою очередь предчувствия и предсказания связаны с проблемой художественного времени у Достоевского. Ведь «художественнее время было одной из самых существенных сторон художественной изобразительности»[398] у Достоевского. Д. С. Лихачёв, справедливо отмечая особенности «летописного времени» у писателя, говорит о «коротком приводе» между рассказчиком и событием. Автор не поспевает за течением времени в романе, поэтому «он хочет предоставить течению времени свободу от своих собственных представлений о времени»[399]. В другом месте Лихачв справедливо находит связи между «динамической легкостью» сказки и динамизмом

---

[398] *Лихачев Д. С.* «Летописное время» у Достоевского // Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. Л., 1981. С. 97.

произведений Достоевского: «Свобода повествования у Достоевского требует уже не отсутствия сопротивления материальной среды, как в сказке, а свободы от причинно-следственного ряда, от “сопротивления” психологии, от элементарной бытовой логики»[400]. И дальше: «Свой интерес к чудакам и странностям Достоевский прямо связывает со стремлением разобраться в том, что совершается в мире»[401]. Можно добавить – Достоевскому нужна психология, но особого рода – психология и сознание юродства. Чудак Достоевского – это юродивый герой или юродствующий герой со своей психологией и логикой, коренящихся в толщах народного сознания и народно-христианской культуры (легенда, сказание, житие, сказка, суеверие, миф).

Время у Достоевского не просто динамично. С помощью такого приёма, как предчувствие и предсказание, как раз и нарушается «причинно-следственный» ряд. В итоге Достоевский решает проблему не просто динамичного, а мгновенного течения времени – проблему взрывобразного продвижения событий во времени. Тем самым создается особый тип художественного времени, времени по преимуществу событийного. Хроникёр или рассказчик ведёт речь о событиях, с его точки зрения, важных, как и летописец. «Провалы» времени между событиями как бы сводятся к нулю (в действительности «провалы» имеют собственную функцию подготовки событий) – происходит сжимание времени за счёт «перескакивания» через «провалы», что и порождает динамизм. Эти временные «провалы» напоминают исихазм с его внешним молчанием и непрерывным внутренним «умным» деланием – постоянным творением молитвы. Время не исчезает, а продвигается взрывовобразно, для читательского восприятия мгновенно.

Подобный тип времени характерен для мифотворческого сознания и отражен в эпической поэзии, в эпосе вообще. Например, в «сагах об исландцах», где «время не равномерный и непрерывный поток. Оно образует единство с событиями, неразрывно с ними связано, осознается постольку, поскольку они происходят, существует только в них»[402]. Это предполагало, что существует «прочная связь не только с прошлым, но

---

[399] Там же. С. 101.
[400] *Лихачев Д.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1963. № 8. С. 84.
[401] Там же. С. 85.
[402] *Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги. Л.. 1971. С. 107.

и с будущим, своего рода надвременнность сознания»[403]. В свою очередь связь с будущим основывается прежде всего на вере в судьбу. «Общепризнанно, что вера в судьбу играет огромную роль в "сагах об исландцах". В частности, уже давно установлено, что, проявляясь в вещих снах, предвестиях, предчувствиях и предсказаниях, она играет важную роль в композиции саг, образуя связующую нить повествования»[404].

Другими словами, древний славянин, как и древний скандинав, считал предвидение будущего и его предсказание делом естественным, поскольку жил ощущением особого времени – с чувством надвременности, по выражению М. И. Стеблин-Каменского. Такому ощущению времени в «сагах об исландцах» в древнерусской литературе соответствует, например, атмосфера предчувствия беды от предстоящего похода в «Слове о полку Игореве», где исчезновение «кнеса» во сне Святослава понимается как предвестие его гибели[405].

По преимуществу важные, роковые события будущего были доступны яснсвидцам в настоящем. Прежде всего, к ним относилась смерть. Именно смерть и её причину предсказывает кудесник князю Олегу Вещему. Собственную смерть предсказывают московский юродивый Иоанн Водоносец[406] и соловецкий юродивый Иоанн[407]. Юродствуя, предсказывает смерть царя Алексея Михайловича соловецкий служитель Димитрий во время осады стрельцами монастыря[408]. В Житии подвижника Зосимы Соловецкого рассказывается о видении, которое было ему у Марфы посадницы в Новгороде: «Вдруг, во время пира, преподобный "исполнился ужаса н страха", взглянув на бывших за столом бояр, он увидел "ужасное видение, страха и трепета исполнено", – шестеро бояр сидели без голов. Три раза Зосима обращал свой взор на этих людей и всё видел их без голов <...> Видение скоро сбылось»[409].

---

[403] Там же. С. 111.
[404] Там же. С. 111.
[405] См.: *Алексеев М. П.* К «сну Святослава» в «Слове о полку Игореве» // Слово о полку Игореве. М.; Л. 1950. С. 248.
[406] См.: *Кузнецов И. И.* Святыя блаженные Василий и Иоанн, Христа ради Московские чудотворцы. М., 1910. С. 418 – 419.
[407] См.: *Максимов С.* Рассказы из истории старообрядства. СПб., 1861. С. 142.
[408] Там же. С. 123.
[409] *Яхонтов Ив.* Жития севернорусских подвижников Поморского края как исторический источник / Сост. по рукоп. Солов. библ. Казань, 1882. С, 29.

Два момента житийного эпизода имеют важное значение. Во-первых, то, что сам ясновидящий в момент ясновидения объят страхом. Как бы не веря своим глазам, Зосима трижды «обращал свой взор на этих людей». Для христианского подвижника ясновидение является ситуацией исключительной. В Житии ничего не сказано о том, как стало известно о видении. Во всяком случае, на пиру Зосима, вероятно, промолчал, сомневаясь в своей возможности видеть будущее. Языческий провидец – кудесник, как и юродивый, прорицает смело и уверенно. Для них ясновидение – состояние обычное в силу «надвременности» их сознания. Время для них событийно, и голоса из будущего слышны им, как и из настоящего. В этой особенности юродского сознания коренится одна из причин особого романного мышления Достоевского, полифонизма романного мира писателя. Юродивывй герой обладает необычными ощущениями времени. В романе «Идиот» это описывается как состояния сознания перед эпилептическими приступами. Но Достоевский не делает своего героя эпилептиком, он лишь указывает на сходство состояний «идиота» и эпилептика. Изображение такого героя в таком времени влечёт за собой особое течение событий, порождает особое композиционное построение произведения. Такое построение внешне выражается в исключительном динамизме событий, а внутренне обеспечивается высочайшим накалом нравственных исканий героя, его стремлением к добру и к истине, которая имеет непосредственную связь с пониманием добра. Ведь прекрасное, по Достоевскому, есть добро. Истина – нравственное совершенство, воплощённое в образе Христа.

Второй важный момент этого житийного эпизода заключается в мотиве усеченных голов. У Достоевского мотив усечения головы и мотив отгоревшей головы связаны с традицией юродства. В подготовительных записях к роману «Идиот» неоднократно встречаются размышления Умецкой следующего рода: «Мечтания Умецкой о том, что думает оторванная голова» (9, 183). В беловом варианте эти размышления переплавляются в размышления Мышкина о том, что думает отрубленная голова в первые моменты после казни. Фантазии Умецкой достигают порой апокалиптической силы – воистину она зрит «зрелище страшно и чудно»: «У ней все такие картины, – говорит Жена, – Что она по городу видит, так это чудо! другим и в голову не придет. О том, *как* кладбище ходит по городу!» (9, 183).

Юродивая не просто «думает», «воображает». Она – «видит», как «живые мертвецы» – «кладбище» ходит по городу. Налицо развитие мотива от невнятно-бранчливого пророчества господина Прохарчина в раннем произведении до обширной картины в русле апокалипсиса и эсхатологии.

Эта идея (идея восстания мёртвых, их «оживления») неожиданно проявила себя на новой ступеньке творчества писателя – в удивительном рассказе «Бобок». В этом рассказе Достоевский последовательно осуществил принцип видения мира объюродевшим сознанием, своего рода остранение, ставшее здесь композиционным приёмом. По Бахтину, «Бобок» – «одна из величайших мениппей во всей мировой литературе»[410]. Но эта «мениппея» создана на национальном материале и в православно-христианском контексте жизни и литературы. В русской истории можно найти немало примеров обращения мира живых к миру мёртвых, и наоборот. Целый ряд особенностей этих обращений, напоминающих особенности менипповой сатиры (изображение современности, парресии – откровенность насмешки, натурализм сцен, фантастичность сюжета и т.п.[411]) можно обнаружить в древнерусских текстах. Однако все эти обращения исполнены православной сакрализации лиц и событий.

Это загадочный и страшный поступок Киевского митрополита Константина (его завещание), обращение-письмо Ивана Грозного к черниговским угодникам, как к живым, о прибытии их в Москву. Это обращение царя к святым дополняет и разрешает жест покойного митрополита самым неожиданным образом: два эти жеста история сводит в своеого рода диалог, что позволяет говорить о самостоятельности этого обращения, о принципиальном своеобразии «загробного диалога» православного типа. Мы видим в послании Грозного элемент соборности, преодолевающий не только временную или индивидуальную разрозненность, но и разрозненность исторических эпох, исторического времени в целом. Ведь письмо Грозного, составленное в 1578 г., направлялось в Чернигов, где и умер Константин в

---

[410] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 159.

[411] Подробнее об особенностях жанра «мениппеи» см.: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 125 – 140; *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 76 – 79; 109; *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 261 – 280. 0 древнеаттических источниках сатиры Мениппа см.: *Мальчукова Т. Г.* Комическое в античной литературе и европейская традиция. Петрозаводск, 1989.

1159 г., оставив завещание, поразившее черниговского князя и епископа. Юродствующий царь как бы обратился к юродствующему за четыре столетия до него митрополиту. Изгнанный из столицы Киевской Руси, митрополит приглашается в столицу Руси Московской: хронотопы современной Грозному реальности, исторического прошлого и текста удивительного послания, сакрализуясь, взаимопроникают, что в итоге порождает удивительный эффект вмещения прошлого в настоящее, текста в действительность. На наш взгляд, вполне возможно расценивать жест Грозного не только и даже не столько в качестве некоего юродского «осмеяния», сколько в качестве серьёзного юродского жеста в русле традиции юродивого Христа-ради. Интересной дополнительной параллелью этим древнерусским событиям служат отношения царя Петра и петрозаводского юродивого Фаддея, предсказавшего Петру смерть – ведь указ царя об освобождении юродивого достиг его тогда, когда сам Пётр был уже мёртв. Тем самым возникла всё та же ситуация общения мёртвого с живым, как и в случае с царём Грозным. Вообще все разговоры юродивого с лицом, которому он предсказывает смерть, по сути, есть общение с миром мёртвых. Таково и общение с этим миром героя «Бобка».

Герой «Бобка» существует одновременно в двух разных измерениях. Из настоящего он слышит вечность, поскольку происходит сакрализация времени и пространства. Души покойных исповедуются перед окончательным переходом в загробную жизнь. Эту-то исповедь и слышит герой, но слышимое настолько живописно и детализировано, что оно легко воображается, а поэтому видится. Зрелищность не снимается слышимостью, а воссоздается. Поэтому рассказ «Бобок» – не просто странствие в загробный мир и разговор там с тенями мёртвых, как это было в европейской культурной традиции, это – юродское действо, это юродское странствие, но странствие в сознании героя,

В «Бобке» звучит мотив обнажения. Призыв Клиневича «обнажиться» поддержан всеми кроме генерала Первоедова, олицетворяющего государственность в иерархии загробного общества. Загробный «мир» «объюродивел» и обличает сам себя, издеваясь над условностями, которыми был связан на этом свете. Достоверность изображения достигается здесь за счёт сочетания реального и фантастического. Но тот же приём наблюдается и в агиографии при описании чудес. Реальное казалось

фантастическим, а фантастическое представлялось вполне реальным, например, за счёт ввода автором обытовляющей детали «жестокого характера», связанной с темой страдания за христианскую идею. Таково описание протопопом Аввакумом чудес об отросших после усекновения языках староверов Лазаря, Епифания и Феодора: «Посем взяли соловецкого пустынника... Епифания старца, и язык вырезали весь же <...> И сперва говорил гугниво. Посем молил пречистую богоматерь, и показаны ему оба языки, московский и здешней, на воздухе; он же, един взяв, положил в рот свой и с тех мест стал говорить чисто и ясно, а язык совершен обретеся во рте»[412]. Достоверность чуда подтверждается бытовым жестом: Епифаний собственной рукой берет отсеченный язык и вкладывает себе в рот. В легенде о Лазаре-священнике достоверность достигается сходной деталью: «Я на третий день у него во рте рукою моею щупал и гладил: гладко все, – без языка, а не болит»[413].

Известно, что мотив усечения языка заимствуется Достоевским из одного литературного источника «Бобка» – фельетона Л. К. Панютина[414]. Обращение к древнерусской культуре не отменяет, а дополняет имеющееся понимание и прочтение рассказа.

Невнятное слово «бобок» слышится главному герою ещё до того, как он пришёл на кладбище. Оно вынесено автором в заголовок рассказа, оно пронизывает и окольцовывает весь небольшой текст, повторяясь в нём одиннадцать раз. В рассказе нет прямого объяснения смысла этого слова, но оно, несомненно, является ключевым для раскрытия темы и идеи произведения. В «инишном» мире мертвецов существует своя иерархия, представленная всеми слоями общества – от генерала до простолюдина. В этом обществе есть свой загадочный предсказатель, он-то и произносит слово «бобок». Этот «бобок» служит предупреждением остальным мертвецам, доносящимся из тех глубин инобытийного мира, которые им пока недоступны. Метафора «Бобка» достаточно внятна: «мертвецы» – это «живые» «живой» жизни. Предупреждение мертвецам – это предупреждение живым. Точнее – мнящим себя живыми, живыми в теле, но не в духе.

---

[412] Житие протопопа Аввакума, им самим написанное. М., 1960. С. 107.
[413] Там же. С. 107.
[414] См.: *Туниманов В. А.* Л. К. Панютин и «Бобок» Достоевского// Достоевский: Мат-лы и иссл. Л., 1976. Т. 2. С. 163.

И если принять, что «мениппея» «Бобка» в некоторой мере несёт в себе сатирическое начало классической (античной) Менипповой сатиры, то необходимо уточняющее замечание об индивидуальном авторском видении, трагическом авторском ощущении причастности инобытия реальной человеческой жизни, исходящем из православного мироощущения Достоевского. Покой покойных священен для Достоевского – кольцевая композиция рассказа имеет в виду живых и только их. В этом тексте, подобно тому, как это было в послании Грозного покойному митрополиту киевской Руси, мы различаем соборность, простирающуюся за пределы времени жизни ныне (в момент описания событий) живущих: безблагодатность большинства персонажей рассказа вызывает творческий авторский отклик. И сама соотнесённость некоторых персонажей с западноевропейской традицией, в том числе и античной, становится аллюзией на безблагодатность этой традиции. Из героев рассказа ближе к пониманию «бобка» Платон Николаевич (явственен отголосок античной философичности, отмеченный Бахтиным) – он ближе и по времени нахождения в инобытии (слово «бобок» произносит мертвец, который лежит уже около шести месяцев, Платон Николаевич – третий месяц, а все остальные появились совсем недавно).

«Контекст доказывает: «бобок» – знак жизни в «нежизни», или, напротив, «нежизни» в жизни; это словесно-игровая маркировка границы между двумя мирами; по Бахтину, *"жизни вне жизни"*. Но конечный смысл «словца» всё-таки в соотнесении со страшной потусторонней вечностью. О том знающе говорит покойный циник барон Клиневич: "... и в конце концов – бобок" (21, 51), то есть отсылка в Лету, небытие. Ворожейное... "словцо" "бобок" могущественно, как всякое знаковое слово из русского чародейства»[415]

Именно обладатель голоса, произносящего «бобок», делает срез загробного мира законченным. Он уже по ту сторону иерархии, члены которой продолжают её признавать, хотя и согласны с призывом «обнажиться и заголиться». Иерархичны отношение мелкого чиновника Лебезятникова к «высшим» и уважительность «простолюдина» к барыне, которым соответствует пренебрежительное отношение

«высших» к «низшим». До некоторой степени юродствующий «бобок» внятен «простолюдину», внятен он и главному герою Ивану Ивановичу: «Нет, этого я не могу допустить; нет, воистину нет! Бобок меня не смущает (вот он, бобок-то, и оказался)» (21, 54).

Так мотив усеченного языка оказывается связанным с идеей рассказа, с его главным героем: «бобок» – это страшное и грозное юродское предупреждение, по смыслу и стилю те самые «словеса мутна»[416], которые использовались древними подвижниками. Мертвецы не внемлют и не приемлют этого упреждения, отдаваясь «разврату последних упований». Этот «разврат» в рассказе долгое время был камнем преткновения для критики – смысл казался ясным, но вместе с тем рассказ вызывал стойкую негативную реакцию: «Для чего печатать это свинство»[417], – возмущённо вопрошал А. Белый, например. При том, что сам Белый определял цель творчества как «пророчество о последней цели жизни»[418]. Именно исканиям и пророчествам последней цели жизни отдавался Достоевский в своём творчестве. И если в поисках идеала писатель в этом случае пошёл через отрицание, методом «от противного», то за что же обижаться на него и его произведение? Ужасен не рассказ «Бобок» (по оценке Д. Мережковского)[419] – ужасна действительность, которая вынуждает создать такой рассказ, похожий на юродский жест-протест, такой, какой только и остаётся доступным писателю. Метод «от противного» глубоко задевал многих исследователей: «И путь к великой вершине, на этот раз, как и всегда, ведет через безобразие?»[420], – вопрошал Шестов, не соглашаясь с таким путем. А разве не изображение «безобразия» – евангельская сцена осмеяния и поругания «Сына человеческого»? Внешнее безобразие юродства при внутреннем блеске красоты

---

[415] Владимирцев. В.П. Поэтика «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского: этнографическое впечатление и авторская мысль. Иркутск, 1998. С. 57.

[416] Слово «бобок» восходит, вероятно, к детскому инварианту произнесения слова «больно» («бобо»), когда маленький ребёнок подходит к взрослому или старшему товарищу и, протягивая ушибленную ручку, произносит это самое «бобо» (больно), жалуясь и ища сочувствия и исцеления. Как уже говорилось, мир детства во многом близок миру «юродивого героя» Достоевского. Тогда **«бобок»** Достоевского – это пени загробного мира к миру живых об утрачиваемой живыми благодати: «**бо**льно... **бо**льно... **к**ак больно сознавать смерть духовную», о необходимости соборного единения для возврата благодатного общения с Богом.

[417] *Белый А.* Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М., 1911. С. 28.

[418] Там же. С. 17.

[419] *Мережковский Д. С.* Грядущий хам. СПб., 1906. С. 95

[420] *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. СПб., 1905. С. 143.

христианской идеи – это извечное противоречие очень долго мешало рассмотрению сущности феномена. Достоевский это противоречие понимал и чувствовал безошибочно. В русле этого понимания и ощущения, скорее всего, находится, например, эпизод с истечением смрада от тела почившего старца Зосимы.

Современный исследователь романа «Братья Карамазовы» приходит к выводу, что «"смрад грехов", своих и чужих, отныне уже не отягощает старца»[421]. Но зачем Достоевскому нужно было таким именно образом указывать на исхождение от тела праведника тлетворного духа? Но народным представлениям, святость почившего праведника подтверждалась, прежде всего, нетлением тела или «благовонным запахом от костей»[422]. В церковной практике это представление могло не воплощаться. Для Достоевского внешнее безобразие – «провонял» – как раз не являлось определяющим. Авторские симпатии на стороне той части монастырской общины, которую не поколебало истечение смрада от тела покойного старца. Этот «смрад» не что иное, как юродский жест праведника, особая форма его «смерти-ухода». Это понимание подкрепляется важной сценой столкновения лжеюродивого Ферапонта с отцом Паисием у тела Зосимы. Ранее не было указано, что диалог Паисия с Ферапонтом почти дословно совпадает с диалогом настоятеля Клопского монастыря с юродивым Михаилом Клопским. Сравним эти сцены. В Житии это описание чудесного появления Михаила в монастыре, а запертой келье:

«Почто пришел, честный отче? Почто благочиние нарушаешь? Почто стадо смиренное возмущаешь? – проговорил он наконец, строго смотря на него. – Чесо ради пришел еси? Чесо просиши? Како веруеши? – прокричал отец Ферапонт, юродствуя» (14. 302). Сравним: «И Феодосей спроси его: "Как еси к нам пришол, откуду еси, что еси за человек?" И он ему то же слово противу: "Как еси к нам пришол, откуду еси, что еси за человек?"»[423].

---

[421] *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». С.180.

[422] *Голубинский Е.* История канонизации святых в русской церкви. М., 1903. С. 28. В беседе со мной по этому поводу в 1989 г. А. М. Панченко высказал мнение об имеющемся представлении о необходимости истечения благовония от останков святого как о «русском религиозном вольнодумстве», распространенном в народной среде.

[423] Вариант Б первой редакции жития Михаила Клопского // *Дмитриев Л. А.* Повести о житии Михаила Клопского. М.; Л, 1958. С. 100

Диалог Ферапонта с Паисием – это, в сущности, диалог Ферапонта с Зосимой, являющийся ещё одним интересным примером обращения мира живых к миру мертвых. За почившего друга отвечает Паисий, но Зосима уже ответил всем сомневающимся, всем жаждущим внешних проявлений святости, ответил тем, что расширительно можно назвать юродским жестом, именно таким жестом, когда святость «прикровенна» внешним кощунством, внешним «безобразием». Древний юродивый в церковь камни мечет, а на кабак крестится, но он свят, его мудрость и святость «прикровенны». Здесь то же окунанье праведника в ад смердящий, о котором просила Бога Лизавета Смердящая. Не телесным, но духовным благовонием обладает истинная святость, не внешней, но внутренней красотой должен обладать христианский подвижиик. Не случайно юродствующий Ферапонт выкрикивает вопрос: «Како веруеши?» – у гроба Зосимы идёт спор о правильном понимании веры, о правильном славлении Бога – о православии. Достоевский вновь демонстрирует приверженность народной адаптации идей христианства в вопросе изображения самого народа.

Нет необходимости искать доказательства, что он использовал непосредственно сцену из жития юродивого Михаила Клопского. Но использование культуры юродства в данном эпизоде подтверждается ещё и тем, что прототип образа лжеюродивого Ферапонта взят писателем из современной и хорошо знакомой ему монастырской жизни. При встрече со странствующим монашком из Обдорской обители, находящейся на «дальнем севере», Ферапонт говорит, что сам жил там раньше. Игумен этой обители – Сильвестр. В «Списке иерархов и настоятелей монастырей Российской Церкви» П. Строев упоминает о существовании трех Сильвестров – в Вологодской, Архангельской и Костромской епархиях[424]. Обдорский монастырь не упоминается, но называется другой – Обнорский. О настоятеле этого монастыря говорится следующее: «Сильвестр, преподобный Обнорский, основатель и 1-й игумен Воскресенского Обнорского монастыря <...> Известно, что он был учеником преп. Сергия Радонежского и от него удалился в пустынное место на реке Обноре <...> и вскоре основал Воскресенский Обнорский монастырь между Вологдой

[424] См.: *Строев П.* Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской Церкви. СПб., 1877. С. 731. 812, 849.

и Ярославлем»[425]. «Русский биографически словарь» ссылается на статью Смирнова, опубликованную в «Душеполезных чтениях» в 1861 г. Оставалось изменить в названии монастыря одну букву и ввести его в текст произведения. Важно и то, что Сильвестр был учеником Сергия Радонежского, особо интересовавшего Достоевского.

Ферапонт когда-то «жил у святого Сильвестра, – живущий настоятель обители не мог называться святым, поэтому тут не прямое указание, а метафорическое – жил в монастыре, основанном святым по имени Сильвестр. Жил, по-видимому, недолго, после чего странствовал и, наконец, осел в монастыре под Скотопригоньевском. Но и здесь не ужился мирно с праведником Зосимой, возглавив нечто вроде оппозиции, что и вылилось в кощунственный диалог с Паисием у гроба Зосимы. Ложное юродство Ферапонта столкнулось с культурой юродства истинного, Христа-ради.

Праведность Зосимы даётся на фоне природного юродства Лизаветы, ложного юродства Ферапонта и бывшего до Зосимы старца Варсонофия: в романе «Братья Карамазовы» происходит амплификация юродивых персонажей. Через ряд предконклавов (диалог Ферапонта с Паисием, эпизод в Мокром) она ведёт к развязке-конклаву – суду над мнимым убийцей и осуждению его в каторгу. Высшим проявлением юродства является в романе не Зосима, а его духовный ученик – Алёша. Образ Алёши есть результат амплификации юродства, свойственной всему творчеству Достоевского. Его образ итог, вершина этой традиции у Достоевского. Но это нарастание традиции от произведения к произведению идёт неравномерно и имеет ту главную особенность, которую можно назвать «обмирщением». То есть внешние приметы юродства убывают, тогда как происходит внутреннее смещение акцентов от юродского переживания, выраженное в словесном выверте шута-юродивого, к ощущению «всемирного боления» – к нравственной ответственности за всех, за всё зло, царящее в мире. «Шут-юродивый» обозлён на мир, юродивый герой, напротив, – приходит к христианской мысли о невозможности осуждать человека.

Внешнее обмирщение сказывается, прежде всего, в том, что редуцируется, почти исчезая, мотив наготы. Первый юродивый герой, ставший главным героем

---

[425] Русский биографический словарь. М.; СПб., 1904. Т. 17. С. 429.

романа, князь Мышкин, в отличие от шутов-юродивых одет вполне прилично, хотя и бедно. Сам мотив сохранён: князь слишком легко одет для России. Но и этому объяснение есть – странствует из Швейцарии, беден. Уже здесь мотив одаривания маленького чиновника генералом кардинально переосмыслен: едва получив четвертной билет от генерала Епанчина, Мышкин отдаёт деньги «исключенному» генералу Иволгину. «Исключенные» чиновники были обычно не выше титулярного советника по чину. «Исключенный» генерал – это переворачивание наизнанку привычного мира, одно из предвестий «инфернальных» событий в романе. Здесь проявляется древний мотив возврата юродивым дара высокопоставленному лицу. Вспомним, как повествователь представляет Алёшу Карамазова: «Вот, может быть, единственный человек в мире, которого оставьте вы вдруг одного и без денег на площади незнакомого в миллион жителей города, и он ни за что не погибнет» (14, 20). Именно в такой ситуации оказался князь Мышкин, приехав в Петербург, и именно таков был результат. На улицах русского города без денег и знакомств не погибнет либо нищий, либо юродивый. И скорее «почтут за удовольствие» устроить юродивого, божьего человека. Повествователь потому и называет поначалу Алёшу «как бы юродивым» (14, 20), что он не юродивый внешне, а крепкий и румяный юноша. Его юродство состоит в правдивости, искренности, сострадательности даже к такому человеку, каким был отец Карамазов. Именно прямота и откровенность Алёши заставляют Катерину Ивановну назвать его юродивым: «Вы... вы... вы маленький юродивый, вот вы кто! – с побледневшим уже лицом и скривившимися от злобы губами отрезала вдруг Катерина Ивановна» (14,175).

Смерть Зосимы служит поворотным моментом в жизни Алёши – перед кончиной старец благословляет своего послушника идти в «мир». Однако дальнейшая жизнь Алексея остаётся за пределами выполненной части дилогии. Ясно одно – при самых различных предположениях о его будущей судьбе ему было суждено остаться нравственным центром романа. Юродское житие Алёши по-настоящему начинается после смерти учителя. Именно тут он обретает особую духовную силу, именно тут усиливается его объединительное общение с отцом и братьями. Здесь, как и в «Бесах», «смерть-уход», рассматриваемая как последнее странствие, ускоряет течение событий, предвещая их трагический поворот и исход.

ГЛАВА 6. САКРАЛИЗАЦИЯ «ХРОНОТОПА»

6.1. Инобытийное пространство и время

Динамизм поэтики Достоевского связан с особым художественным временем и с особым художественным пространством. «Живые мертвецы» «Бобка», например, действуют не только в особом времени, но и в особом пространстве – потустороннем мире, инобытии. Странствием в инобытии является сон ребёнка в рассказе «Мальчик у Христа на ёлке» и сон героя рассказа «Сон смешного человека». Для Бахтина важны были жанровые признаки мениппеи у Достоевского, поэтому, проанализировав вослед за «Бобком» «Сон смешного человека» и, назвав этот рассказ вторым ключевым произведением в жанровом отношении у Достоевского, он на этом остановился. Оба эти рассказа важны и для предлагаемого здесь понимания пространственно-временных отношений, но мы рассматриваем и рассказ «Мальчик у Христа на ёлке», поскольку во всех трёх этих рассказах вводится возможность иной жизни – высшей по сравнению с земной реальностью.

Все эти рассказы – инобытийны. Причём содержание инобытия нарастает от произведения к произведению. Приёмом, при помощи которого во всех трёх рассказах достигается показ инобытия, является сочетание и наложение сходных явлений – амплификация сна и смерти. И если в «Бобке» сон и смерть «поделены» между двумя сторонами (мертвецы и Иван Иванович), то в последующих двух рассказах они сочетаются в одном – главном – герое, в его сознании. Сновидение есть особое состояние сознания, поэтому нужно говорить об эволюции приёма и мотива юродского странствия. Это странствие в сознании героя. В сновидении есть удивительная особенность «одновременности существования элементов»[426]. «Особенно поразительна и характерна для работы сна замена внутренних ассоциаций (сходство, причинная связь и т. д.) внешними (одновременность, смежность в пространстве, созвучность)»[427].

---

[426] *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. М., 1925, С. 276.
[427] Там же. С. 231.

Эволюция приёма идёт и от второго рассказа к третьему. Ребёнок, замерзая на земле, попадает в рай, и навсегда там остается («Мальчик у Христа на елке»), но герой «Сна смешного человека» остается жить – самоубийство совершается во сне. Смерть и сон взаимопроникают. Происходит эволюция авторской идеи и соответственно – авторской позиции. Если «Мальчик у Христа на ёлке» заканчивается глубочайшим сомнением в райском искуплении земных страданий: «…а там об елке у Христа – уж и не знаю, как вам сказать, могло ли оно случиться или нет?» (22. 17), то концовка «Сна» глубоко оптимистична: «Если только все захотят, то сейчас все устроится» (25, 119). То, что в «Бобке» и в «Мальчике у Христа на ёлке» Достоевский лишь показывает, он объясняет и иллюстрирует во «Сне». Герой «Бобка» слышит мертвецов, но причина этого феномена гадательна. Возможно, герой видит сон, ведь он «даже прилег на длинном камне в виде гроба» (21, 44). В «Мальчике у Христа на ёлке» причина попадания в рай не названа и не показан тот, кто берёт мальчика на небо. Ему слышится во сне чей-то голос, чье-то объятие во тьме – так он переходит в инобытие. Это может быть сам Христос, как в стихотворении Фридриха Рюккерта «Елка сироты»[428], может быть посланный им ангел.

Отметим не указанные ранее сказочно-мифологические аллюзии входа в инишный мир. Форма камня-надгробия, на котором засыпает или грезит герой «Бобка», очевидно символизует собой «врата» входа в инобытие, причем деталь эта христиански сакрализована расположенным рядом храмом. Точно так же, как бытовая детализация обстоятельств смерти в рассказе «Мальчик у Христа на ёлке» (спрятался в подъезде за поленницей дров, уснул и умер от холода) является аллюзией на сказочно-мифологический мотив странствия героя через заколдованный лес в мир смерти. Дрова – мёртвые деревья. Вход в дом земной жизни закрыт для мальчика «лесом» мёртвых деревьев, за которыми встретит его посланец небес. Само стремление ребёнка-сироты к рождественской ёлке говорит о его пути к Древу жизни, евангельской «жизни в избытке». Фигура Ангела и евангельски сакрализованное Древо жизни в небесном образе Рождественского древа Жизни Вечной дают

---

[428] О стихотворение Рюккерта «Ёлка сироты» см.: *Фридлендер Г. М.* Святочный рассказ Достоевского и баллада Рюккерта // Международные связи русской литературы. М.; Л.. 1963. С. 370 – 390.

сказочно-мифологическим деталям повествования отчетливо звучащий христиански-православный колорит. Безблагодатная картина (развёрнутая метафора антииконы) формально верующих и формально празднующих Рождество Христово людей замещается невиданной доселе в художественной литературе сверхметафорической картиной небесного Рождества, Рождественского Древа в присутствии Самого Христа. Эта величественная картина, исторгающая слёзы у грешных матерей и наполняющая сердца детей экстатическим восторгом, становится уже не просто экфрасисом, она не только «напоминает» икону, она является одним из сильнейших «эктипов», по выражению Флоренского, в творчестве Достоевского. И подобно тому, как древнерусская икона пишется «на свету», на золотом фоне (ассисте) нетварного света, так эта небесная картина Рождества насыщена теофаническим сиянием. Ибо небесная ёлка – образ теофанический или, точне, предтеофанический. Во всяком случае, он говорит читателю о встрече с Христом в полном смысле этого слова. То есть Христос явлен детям в пакибытии, а отсутсвие описания Самого Христа здесь закономерно, поскольку человек лицезреет божественный свет. Эктипическая картина Рождественского праздника на небесах раскрывает перед читателем сокровенную мечту писателя о благодатном и соборном и именно праздничном *единении человечества вокруг теофанически явленного Христа.*

Если попытаться проследить краткий путь ребёнка, то мы увидим стремительное векторное преодоление вселенского «низа» и торжество «верха» после нескольких перипетий. Весь его путь схематически укладывается в **три подьёма** вверх после **трёх спусков** вниз: выход из подвала, в котором остаётся тело умершей матери, является моментом разлуки со всем телесным и грубо материальным[429]. По функции персонажа волшебной сказки «герой отправляется в путь», это его первый порыв к «верху», к небесам. Второй подьём и первый спуск – вход в дом богатой барыни, которая подаёт мальчику милостынию и поспешный выход из него. Второй «спуск»

[429] Копеечка, которую подала ему барыня в одном из богатых домов, тут же выскальзывает из замерзших пальчиков: фигура мальчика сакрализована, это «эктип», и ничто материальное не может его уже коснуться, ничто не может приостановить его странствие к небесам. Реалистическая деталь «замерзшие пальчики» в сочетании с православно-христианской сакрализацией происходящего и даёт нам в своей целокупности атмосферу «христианского реализма», «доходящего до фантастического». «Фантастическое» в устах Достоевского имеет устойчивую православно-христианскую аксиологичесую ориентацию, это примета «реализма в высшем смысле».

символизует падение от толчка «большого злого мальчика». Третий «спуск» – вход в подъезд, где сложены дрова вблизи *подвала*: своего рода *порог* перед подземным царством, «вход в царство мёртвых». Третий подьём – на небеса, в результате которого обретается небесная ёлка с его матерью в Жизни вечной (символ Матери Божьей, плачущей обо всех страдающих). Этот подьём завершается «обретением чудесного избавления», по законам «христианского реализма» – в форме пакибытия. Движение мальчика вверх, победа «подьёма» над «спуском» обеспечивается композиционным приёмом, по которому все три «спуска» находятся внутри «подьёмов», они подвластны вектору, уводящему в небо и не в силах направить мальчика вниз. Например, когда мальчику не дали пирога, а взамен того сунули копеечку и тут же выпроводили на улицу, он ничуть не обижается на взрослых людей, которые «накормили» его тем, что невозможно есть и невозможно удержать в руках. Сакральный смысл этой сцены в её православно-христианском прочтении состоит в том, что ребёнка лишили хлеба, поддерживающего земное существование, взамен того ему был дарован «хлеб» невещественный, духовный хлеб вечной Жизни, само пресуществленное тело Христа в виде небесного теофанического света. Очевидно, что прибытие ребёнка издалека в большой город, нахождение его в подвале, выход оттуда на улицы праздничного города (первый, земной свет), смерть возле входа в подвал и вознесение на небо, – всё это символизует земной путь Самого Христа, образ Которого становится главным эктипом рассказа, благодатно «просвечивает» сквозь чистое детское лицо.

Во «Сне» процесс перехода в инобытие детализирован иначе. Все происходит в жизнеподобном по реалистичности и яркости деталей сновидении. Детерминизм перехода в инобытие усилен смертью, происходящей в сновидении. Это не просто смерть, это «смерть-уход», являющаяся юродским странствием сознания. В сновидении подробно описан ангел, переносящий героя в иной мир. Показаны чувства героя к ангелу, его страх, который внезапно проходит, приводится разговор героя (или его души) с несущим его ангелом. Важна такая деталь: Смешной человек уносится в просторы мироздания со скоростью, превышающей скорость света: «Я знал, что есть такие звезды в небесных пространствах, от которых лучи доходят на землю лишь в тысячи и миллионы лет» (25, 111).

Во всех трёх рассказах можно проследить как само наличие, так и эволюцию двух «этажей» инобытия – «преисподню» и «небо» («рай»). В «Бобке» преисподня превалирует, оставляя на существование «неба» лишь некую надежду, намёк, в предостережении, звучащем из глубин инобытия: «бобок»! В «Мальчике у Христа на ёлке» преисподня, которой приданы характерные черты петербургских низов, уравновешивается видением рая, но для перехода туда необходимо оставить землю. И, наконец, во «Сне» герой попадает в земной рай. Здесь происходит интереснейшее замещение мирового пространства, связанное с величайшей скоростью движения, обусловленной как раз особенностями сознания во время сновидения. Герой, несомый ангелом, попадает на ту же землю, которую оставил, но в иную историческую эпоху – эпоху Золотого века на земле. Достоевский достигает необычайного эффекта вмещения пространства в пространство и времени во время. Нижним этажом в этом рассказе служит земля, современная рассказчику, верхним – та же земля, но времени Золотого века.

Герой сам стремится из могилы в инобытие (что было недоступно мертвецам «Бобка» и о чём не помышлял ребёнок в «Мальчике у Христа на ёлке»): «И я вдруг воззвал... всем существом моим к властителю всего того, что совершалось со мною: – Кто бы ты ни был, но если ты есть и если существует что-нибудь разумнее того, что теперь совершается, то дозволь ему быть и здесь» (25, 110). Но с (властителем) может говорить только достойный того. В традиционном христианском восприятии это всегда был пророк. «Сновидец Достоевского – пророк и проповедник»[430]. Но это особый проповедник: «Зосима же как бы “обобщает” опыт «смешного человека» и ему подобных, утверждая: «…хоть единично должен человек вдруг пример показать и вывести душу из уединения на подвиг братолюбивого общения, хотя бы даже и в чине юродивого… Это чтобы не умирала великая мысль» [431].

«Смешной человек» нерушимо верит в исполнимость просимого, и слово его исполняется. С той же нерушимой верой проповедует он возможность Золотого века на реальной земле: «Если только все захотят…» (15, 119). Герой «Сна», развратив

---

[430] *Туниманов В.* Сатира и утопия («Бобок», «Сон смешного человека» Ф. М. Достоевского) // Русская литература. 1966. № 4. С. 84.

[431] «Чин» юродивого здесь понимается как «ангельский чин», но не как чиновный ранг. Происходит сакрализация понятия: именно в «чине» пророка обращается человек к библейскому Богу.

называя «смешным». Но ведь и Мышкин, и тем более Алёша Карамазов не считают себя юродивыми – важно, что они воспринимаются таковыми другими героями. И такое восприятие их другими явно входит в авторскую задачу. Бахтин не случайно называет «мудрым дураком» Смешного человека[434]. Ведь «мир сплошь населен дураками, и единственный неподдельный мудрец – это юродивый, притворяющийся дураком»[435]. Мудрость «прикровенную», мудрость в личине глупости как национальную черту русских удивленно отмечал еще Павел Алеппский: «Московиты известны своими знаниями, мудростью, проницательностью, ловкостью, сметливостью и глубокомысленными вопросами, которые ставят в тупик ученых»[436].

Конечно, именно сновидение дает возможность показать инобытие, и закономерно, что это сновидение юродивого героя. Неизмеримые пространственно-временные поля инобытия свойственны именно юродскому сознанию, поскольку юродивый герой – «свой» этому инобытию. Такое сновидение и есть подробная и удивительная картина сознания юродивого героя. Особенность течения времени в таком инобытии как преимущественно событийного позволяет герою Достоевского прийти к кардинальной идее мгновенного нравственного переустройства мира. Эта идея высказывалась и раньше (например, в романе «Идиот» Ипполитом). Но в рассказе «Сон смешного человека» идея предстает как зримая картина, причиной же переустройства, как и у Ипполита, является слово. Слово это пророческое и по функции духовного созидания оно является юродским. «А между тем так это просто: в один бы день, *в один бы час* – все бы сразу устроилось» (25. 119). И путь устройства жизни, безусловно, христианский: «Главное – люби других как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь, как устроиться» (25, 119). Рассказ «Сон смешного человека» заканчивается, поэтому решительными восклицаниями: «И пойду! И пойду!» (25, 119), – герой решается идти проповедовать открывшуюся ему истину среди людей.

Важно, что герой именно *увидел* эту истину – она дана ему в откровении. В Евангелии Божье Слово являлось как истечение некой световой энергии: «Он пришёл

---

[434] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 174.
[435] *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» Древней Руси. С. 151.
[436] *Алеппский Павел.* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Москву в XVII веке. СПб., 1898. С. 72.

юродивый герой – «свой» этому инобытию. Такое сновидение и есть подробная и удивительная картина сознания юродивого героя. Особенность течения времени в таком инобытии как преимущественно событийного позволяет герою Достоевского прийти к кардинальной идее мгновенного нравственного переустройства мира. Эта идея высказывалась и раньше (например, в романе «Идиот» Ипполитом). Но в рассказе «Сон смешного человека» идея предстает как зримая картина, причиной же переустройства, как и у Ипполита, является слово. Слово это пророческое и по функции духовного созидания оно является юродским. «А между тем так это просто: в один бы день, *в один бы час* – все бы сразу устроилось» (25. 119). И путь устройства жизни, безусловно, христианский: «Главное – люби других как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь, как устроиться» (25, 119). Рассказ «Сон смешного человека» заканчивается, поэтому решительными восклицаниями: «И пойду! И пойду!» (25, 119), – герой решается идти проповедовать открывшуюся ему истину среди людей.

Важно, что герой именно *увидел* эту истину – она дана ему в откровении. В Евангелии Божье Слово являлось как истечение некой световой энергии: «Он пришёл для свидетельства, чтобы свидетельствовать о свете, дабы все уверовали через Него (Ин. 1. 7); «В Нём была жизнь, и жизнь была свет человеков» (Ин. 1. 4). *Видит* истину и «смешной человек» у Достоевского: «Но как мне не веровать: я видел истину, – не то что изобрел умом, а видел, видел, и *живой образ* её наполнил душу мою навеки» (25, 118). Живой образ истины – это жизнь людей Золотого века, существующих во всеобщей любви и радости. Этот образ источает свет: «...всюду сияло каким-то праздником <...> прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета <...> Глаза этих счастливых людей сверкали ясным блеском. Лица их сияли разумом» (25, 112)[437]. Приближение истины предчувствуется юродивым героем. Её явление, её откровение внутреннему взору предваряется предчувствием и знамением. Во «Сне» эта последовательность чётко соблюдена: герой предчувствует своё путешествие на другую планету, задаваясь вопросом возможности испытывать стыд, если постыдный поступок совершен совсем в другом мире – на другой планете. Эти размышления

[437] Ср.: «...глава Его и волосы белы, как белая волна, как снег; и очи Его – как пламень огненный» (Апокалипсис. 1. 14.).

Смешного человека имеют своим источником, безусловно, идею Достоевского о всеобщей мировой связи, о неотделимости каждого человека от остального бытия, а значит и об ответственности его за всех и за всё в мире происходящее. Звезда (путеводная звезда) в рассказе о «смешном человеке» выполняет функцию символа этой вселенской связи всех со всеми. Сама она бесконечно далеко, но свет её бесконечно близко, он касается тела (зрения), он входит в душу зрящего. Никакой грех не может быть прощён себе (вернее – забыт) ибо ты часть бесконечности. Отъединение от бесконечного есть смерть. Самоубийство и есть такое отъединение.

Сновидение даёт ответ на этот вопрос. Герой не только чувствует раскаяние за растление людей Золотого века, но и идёт проповедовать идею, которую увидел во сне. Таково предчувствие идеи. Было и знамение. В тот самый вечер, за которым должна была последовать ночь самоубийства, герой смотрит в небо, и видит среди туч разрыв, в котором сияет одинокая звезда. Роль этой звезды оказалась странной и решающей: «… эта звездочка дала мне мысль: я положил в эту ночь убить себя <…> А почему звездочка дала мысль – не знаю» (25, 106). Эту звезду герой видит вновь, когда его несёт в пространстве ангел в Золотой век (25, 110). Звезда сакрализуется двояким образом: вначале, когда героем владеет идея самоубийства, звёздочка в подсознании героя является антиподом евангельской звезды, ведущей волхвов к месту Рождества Христова. Новое видение звезды уже лишено прежней Богооставленности, героя «несёт ангел».

Явлением истины в живом образе оказывается сонное видение, позволившее автору отправить героя в инобытие и возвратить его оттуда. В рассказе «Сон смешного человека» даётся формулировка особого пространственно-временного бытия, построенного по законам сновидения: «Сны, кажется, стремит не рассудок, а желание, не голова, а сердце» (25, 108). Дальше это определение уточняется: «Я не помню, сколько времени мы неслись, и не могу представить: совершалось все так, как всегда во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце» (25, 110). Итак, сновидческий хронотоп признается своеобразным царством сердца.

Ф. М. Достоевский и в других произведениях использовал сновидение как важный поэтический приём. Но в больших произведениях невозможно все романное

время выстроить по типу сна. Поэтому возникла необходимость искать варианты пространственно-временных построений, близких по типу сну. Такая возможяость открывается при введении в повествование героя, имеющего сознание, обладающее элементами юродства, – возникла необходимость изображения болезненных состояний героя. Во снах Раскольникова, например, происходит амплификация болезненного состояния и сновидения, выполняющая сходную функцию с амплификацией сновидения и смерти в рассказе «Сон смешного человека».

Болезненное состояние героя порождает и особое сновидение: сновидение-предчувствие, которое словно суммирует и усиливает **предчувствия бодрственного состояния** героя: «Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромной своей частию заключается в ней в виде подспудного, невысказанного Слова»[438]. Предчувствие становится поэтическим приёмом. Приближающаяся катастрофа отражается в болезненном сознании героя в причудливых символических образах. Раскольников, готовясь к испытанию идеи, заранее предчувствует результат испытания, переживая это предчувствие как болезнь, в частности, как болезненное сновидение – кошмар. «Кровь кричит» в душе Родиона Раскольникова ещё до свершения убиения. Болезненное состояние Раскольникова и его предчувствия подчеркиваются автором постоянно: «Но скоро он впал как бы в глубокую задумчивость, даже, вернее сказать, как бы в какое-то забытье <...> В эту же минуту он и сам сознавал, что мысли его порою мешаются» (6, 6); «Он шел по тротуару как пьяный, не замечая прохожих и сталкиваясь с ними» (6, 10).

Иногда и сам герой, замечая эту болезненность, похожую на опьянение, связывает свои впечатления с предчувствием: «Такое точно впечатление произвел на Раскольникова тот гость, который сидел поодаль и походил на отставного чиновника. Молодой человек несколько раз потом припоминал это первое впечатление и даже приписывал его предчувствию» (6, 12). Именно во снах Раскольников предчувствует, что он сам окажется жертвой своей идеи. Эти предчувствия постоянно поддерживают напряжение и динамизм повествования.

Во многом на предчувствии держится напряжение хода событий в романе «Идиот»: при встрече с Мышкиным Настасья Филипповна испытывает ощущение, будто где-то уже видела его. Мышкин испытывает нечто подобное при рассматривании портрета Настасьи Филипповны до встречи с ней. Предчувствия в «Бесах» проявляются в отношениях Хромоножки и Ставрогина (явление юродивой в церковь в момент приезда её мужа из столицы в город, её гадание на картах перед смертью). Предчувствия в этом романе буквально нагнетаются самим стилем («слогом») повествования. Например, в своем последнем письме Ставрогин сообщает, что собирается уехать в Швейцарию. Притом утверждает, что, хотя он и достоин смерти, но самоубийства не совершит. На конверте он поставил гриф «Секретно», но Дарья Павловна тотчас дала прочесть письмо его матери, и обе сразу решаются ехать к нему. Узнав, что Ставрогин отправился не на станцию, а в Скворешники, Варвара Петровна «пронзительно» посмотрела на сообщившего ей об этом Алексея Егоровича и «не стала расспрашивать», карету им подали «мигом» и т. п. Всё это создает атмосферу предчувствия, направляет предчувствие и действующих лиц, и читателей определенным образом, поскольку речь идёт о герое, способном на юродские жесты. Интересно отметить, что «кантон Ури – далекая швейцарская провинция играет в поэтике «Бесов» сходную роль со звездочкой во «Сне смешного человека». Сходны сюжетообразующие мотивы, однако идея самоубийства преодолена в рассказе, как и сам символ поднят от земной дали к занебесной.

Предчувствия в романе «Подросток» также даются в сновидениях – в снах Аркадия и Версилова. Сам факт снапредчувствия можно считать знамением – таким типом предчувствия, когда будущие повороты судьбы являются в более зримой форме. Высшая же форма проникновения в инобытие, когда будущее предстает перед

---

[438] Записные тетради Достоевского. С. 179.

внутренним взором героя, является откровением. В евангельской традиции откровение и сновидение были почти синонимами: «…и будут пророчествовать сыны ваши и дочери ваши, и юноши ваши будут видеть видения, и старцы ваши сновидениями вразумляться будут»[439]. Юродивый герой неизменно стремится к откровению истины и часто бывает на подступах к ней. Путем познания истины как раз и является *юродский жест как юродское странствие, которое имеет конклавный характер, нарастает по принципу амплификации, порождает динамическую наполненность художественного пространства и времени.* Юродский жест связан с хронотопом. Этот процесс связан с предчувствиями и знамениями, разрешающимися в таком произведении, как «Сон смешного человека», в откровении. Истина открыта человеку, явлена в виде зрелища глобальной, длящейся во времени и неизмеримых полях пространства картины истории целой культуры – истории, прежде всего с нравственной и духовной точки зрения. Сам жанр рассказа в принципе может быть назван «рассказом-откровением», это не то, что Бахтин назвал «мениппеей», вероятно, потому он и не анализировал рассказ с этой точки зрения. Возможно, что «рассказ-откровение» в некоторой мере связан с традицией «мениппеи», но это новый жанр, принадлежащий собственно «христианскому реализму» Достоевского и восходящий к эпизодам житийной литературы, к «видениям» святых подвижников. Известен интерес Достоевского к этой литературе, его глубокая начитанность в ней, искания духа, связанные с древнерусскими святоотческими текстами.

С помощью такого поэтического приёма, как конклав, происходит испытание героя и проба истины. Откровение героя «Сна» есть указание пути мгновенного переустройства общества, переустройства сознания всех людей по типу православно-христианской нравственности, знающей благодатную силу истинной любви (соборное «возлюби как себя самого»). «Сон» стал вершиной выражения идеи переустройства общества, как это понимал Достоевский. Все его герои до «смешного человека», начиная с Раскольникова, стремились к подобному откровению, но не получали его, оказываясь на ложных (тупиковых) путях. В идею Раскольникова так

[439] Деяния Апостолов. 2. 17

или иначе «замешались» деньги и насилие («кровь»), они присутствовали в его планах переустройства жизни. Князь Мышкин получает наследство, которое становится необходимым условием его испытаний. Подросток вначале стоит на пути обретения могущества с помощью денег («идея Ротшильда»), хотя оформляется эта идея по-юродски – он уходит в неё, как в подвиг самоумаления, «затворяется», собирается странствовать. Позже он откажется от идеи материального могущества.

В «Бесах» несколько трагических «смертей-уходов» оказываются вехами на этом пути, который никому из героев не суждено было пройти до конца. Автор прямо указывает причину невозможности обретения истины для героев, подобных Ставрогину, оторвавшихся от «почвы»: «Обновление и воскресение для него заперто единственно потому, что он оторван от почвы, следственно, не верует и не признт народной нравственности. Подвиги веры, например, для него ложь. Отвлеченное же понятие об общечеловеческой, гуманной совести на деле несостоятельно. Это выставить» (11, 239).

Смешной человек обрёл истину зрительно в картинах Золотого века. В этой жизни он присутствовал сам, оказал разлагающее влияние на людей Золотого века своей человеческой природой, прошёл через очищающее страдание и желание распятия за растление. Наконец воскрес, говоря слогом Достоевского, к новой жизни уже на реальной земле. Итак, герой стремится к истине как откровению, к истине – нравственному идеалу. Нужно отдельно сказать о понятии «пути» в поэтике Достоевского, ибо эти духовные движения и искания порождают ощущение пути.

6. 2. «Путь» в художественном пространстве и времени

«Достоевский почти не пользуется в своих произведениях… строгим эпическим временем, он «перескакивает» через него, он сосредоточивает действие в точках кризисов, переломов и катастроф <…> И через пространство он, в сущности, перескакивает и сосредоточивает действие только в двух «точках»: на пороге (у дверей, при выходе, на лестнице, в коридоре и т.п.), где совершается кризис

и перелом, или на п л о щ а д и , заменой которой обычно бывает гостиная (зал, столовая), где происходит катастрофа и скандал»[440].

Если принять это положение Бахтина безо всяких оговорок, то в этом случае из художественного мира Достоевского устранится идея и понятие «пути». Действие тогда будет совершаться лишь в определенных «точках», на протяжении остального текста оно исчезнет. Но где и как происходит в этом случае подготовка катастроф и скандалов? Как сополагаются между собою катастрофы и скандалы, почему их сила неодинакова и как она изменяется? Между тем многие исследователи совершенно верно отмечали ощущение движения, динамизма действия в романах Достоевского. О героях Достоевского как людях «вихревых», «непрестанно меняющих на наших глазах свой лик и облик»[441], говорит С. Борщевский. Некий «вихрь», вздымаемый в страницах Достоевского женщиной, подмечал Н. Я. Абрамович[442]. Но его ошибка заключается в том, что главные герои Достоевского понимаются как некие статические центры художественного мира, перед которыми разворачивается калейдоскопическое – «вихревое» движение остальных действующих лиц. Статичен ли Подросток? или Алёша Карамазов? или Дмитрий Карамазов? Раскольников?! Это не так, но в нашем случае приведенныё здесь соображения исследователей важны тем, что они ощущали в произведениях Достоевского определенный динамизм, различно объясняя его природу и закономерности.

В этих объяснениях наиболее верным представляется мнение Д. С. Лихачева, связывающего динамизм поэтики Достоевского с художественным миром русской сказки[443]. Лихачев объясняет особенности динамизма Достоевского приёмом «наименьшей сопротивляемости»: «Действие у Достоевского, как известно, развивается с необычайной быстротой <...> Но так как сюжеты произведений Достоевского прокладывают себе дорогу в сферу психологической и идейной жизни, то именно эта часть внутреннего мира произведений Достоевского отличается наименьшей сопротивляемостью»[444]. Сказка и миф – явления родственные. Последним произведениям Достоевского – прежде всего это касается фантастического

---

[440] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 173 – 174.
[441] *Борщевский С.* Щедрин и Достоевский. М., 1956. С. 184.
[442] *Абрамович Н. Я.* Женщина и мир мужской культуры. 2-е изд. М., 1918. С. 102.
[443] *Лихачев Д.* Внутренний мир художественного произведения. С. 79, 81.

рассказа «Сон смешного человека» – свойственно такое понимание и художественноеное воплощение пути, которое есть в христианском мифе. Центральный миф Нового Завета весь есть ожидание, предчувствие, предсказание и, наконец, воплощение – явления в мир Мессии, его шествие, его Путь среди народов, как общение космоса (бесконечного) с микрокосмом Земли, микрокосмом Человека. Сам Христос, Его Богочеловеческая природа – есть воплощение диалога бесконечного с конечным, трагедия и счастье такого диалога. Ведь «путь перехода от одного уровня бытия к другому мыслится в апокрифе как процесс познания-откровения. Бытие оказывается знанием (истинным или ложным), знание – бытием»[445].

Итак, в евангельском сюжете путь связывается с предощущением, с ожиданием невысказанного Слова, но ведь и искусство «выговаривает слово, которого мы искали, заставляет звучать струну, которая была только натянута и нема»[446]. Но «путь перехода от одного уровня бытия к другому мыслится в апокрифе как процесс познания-откровения». Но ведь это определение точно подходит к процессу получения откровения Смешным человеком. Это высшая форма выражения пути у Достоевского. В раннем творчестве путь выражается в простейших, физических, формах движения героя. Он, чаще всего, находится в ходьбе, беге, он «мятется», торопится, спешит куда-то (при этом «скорлупа», «угол», «подполье» не исключают динамизма, не являются признаком «статичности» героя, – они предшествуют движению, как бы накапливая его в себе). Выражение «забиться в скорлупу» кроме общепринятого значения «уединиться» может быть истолковано в качестве означающего подсознательное желание вернуться к состоянию зародыша, эмбриона. У Достоевского в уединении герой развивается и «рождается» заново вместе с развитием и «рождением» идеи уже на новом уровне нравственного постижения жизни[447].

Уже это «простое» движение становится «путём», поскольку всегда имеет нравственную направленность и заданность. Странствия господина Прохарчина в

---

[444] Там же. С. 83.
[445] *Трофимова М. К.* Историко-философские вопросы гностиинзма. С. 104.
[446] *Гюйо Ж. М.* Искусство с точки зрения социологии. СПб, 1891. С. 349.

господина Голядкина, метания по Петербургу Раскольникова связаны с испытанием овладевшей ими идеи. Смятение героя подчеркивается векторно в его метаниях. Важнейшим определяющим свойством пути является ритм, ритмически организованное движение. Именно в этой двигательной пульсации накапливается энергия будущих мощных нравственных всплесков, происходящих в поворотных точках пути. Ритм пути отражается и передаётся в ритме дыхания героя, в котором проявляется высший ритм – ритм духа – то мановение истины, которое даётся герою в предчувствиях и знамениях, предваряющих откровение истины. По христианским представлениям душа есть воспринятое дуновение Божие: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Быт.2. 7). Дыхание есть жизнь – связь души с Духом. Не случайно поэтому, например, рассказ Ивана Бунина о смерти, по словам Выготского, есть рассказ о пресекшемся дыхании: «Всё то, что составляло жизнь, любовь, убийство, смерть Оли Мещерской, – всё это в сущности есть только одно событие, – это лёгкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре»[448]. Прекратилось дыхание – закончилась жизнь – завершился рассказ.

Связь «дыхания» произведения искусства с дыханием читателя выражается в определённом ритме дыхания читателя во время чтения, поскольку оно само имеет определённый ритм: «Читая Достоевского мы дышим иначе, чем читая Чехова. Тон рассказчика есть ритм нашего дыхания <...> Человек дышит так, как он читает. 2. Каждой системе дыхания и ритму его отвечает определенный строй эмоций, создающий эмоциональный фон для восприятия поэзии, особый для каждого произведения. Человек чувствует так, как он дышит (Блонский). 3. Этот эмоциональный фон поэтического переживания тождествен или, во всяком случае, сходен с тем, который переживал в момент творчества сам автор, так как в письме его речи отвердел ритм его дыхания. Отсюда "заразительность" поэзии. Чит

---

[447] Это интуитивное стремление героя Достоевского чрезвычайно близко евангельскому мотиву посеянного зерна, которое, только умерев, даст урожай (жизнь) сторицею.

[448] *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968. С. 205.

атель чувствует так, как поэт, потому что так же дыши т»[449].

На представления древних о связи души через ритм с всеобщим Духом – божеством, а через божество с будущим, с возможностью повлиять на это будущее указал Ницше в «Веселой науке»: «Он порождает непреодолимую охоту подражать, согласовывая с ним не только шаг ноги, но и душа следует такту <...> Да и было ли для древнего суеверного людского племени что-либо более полезное, чем ритм? С его помощью все можно было сделать, магически помочь работе, принудить бога явиться, приблизиться и выслушать, можно было исправить будущее по своей воле, освободить свою душу от какой-нибудь ненормальности и не только собственную душу, но и душу злейшего из демонов. Без стиха человек был ничто, а со стихом он стал почти богом»[450].

Дыхание героя Достоевского по преимуществу является дыханием ходьбы, бега, метаний. Ритм выстраивается по ощущению смятенного духа. Оттого так тесен обычный пространственный круг для этих героев. Смятенному духу, зараженному мощной идеей, тесно в душе героя, а герою – в комнате, в любом замкнутом пространстве. Вызревание идеи идёт как заболевание, а освобождение от неё – как выздоровление. При том, что заболевание («ненормальность», по Ницше, от которой ритм – в нашем случае это ритм «пути» – помогает душе освободиться) выражается и физическим страданием: «Раздевшись и весь дрожа, как загнанная лошадь, он лег на диван, натянул на себя шинель и тотчас же забылся...» (6, 90). Сравнение с лошадью напоминает о пророческом сне-знамении, в котором Раскольников видел загнанную лошадь. Загнанная лошадь есть символ убитой свободы, в настоящем случае олицетворение нарушенного ритма вольного движения, бега. Она символ самой жизни, которая развивается ритмически, а не линейно. Одновременно это сравнение героя с загнанной лошадью является символом нечеловеческих усилий – страданий по освобождению от идеи-ненормальности, овладевшей душой героя. Итак, герой находится на пути испытания, освобождения от идеи.

---

[449] *Выготский Л. С.* О влиянии речевого ритма на дыхание // Проблемы современной психологии. Л., 1926. С. 173.

[450] *Ницше Ф.* Веселая наука. М., 1901. С. 165 – 166.

Бахтинские понятия «порога» и «площади», закономерно согласовываются с нашими понятиями – «путь» и «ритм пути». Таким образом, площадь и улица есть символы пути, а порог является ритмической единицей пути. Это можно проиллюстрировать на примере первого же эпизода романа «Преступление и наказание». Роман начинается с нравственного усилия Раскольникова, необходимого ему для того, чтобы переступить порог собственной каморки. Раскольников боится встречи с квартирной хозяйкой, которой «кругом должен», а вход в квартиру хозяйки находится как раз напротив нижней ступеньки лестничного пролета, ведущего от его каморки вниз. Читателю ясно представляются задерживаемое дыхание героя и его уторопленные шаги, когда он проходит мимо хозяйкиной двери. Так, со спертого дыхания начинается мучительный бег героя по улицам и площадям душного Петербурга. И когда набран ритм этого бега, Родион Романович вновь проходит мимо хозяйкиной двери, уже вовсе не замечая её и не думая о хозяйке.

Очевидно, что ритм невозможен без некоторых препятствий, то и дело преодолеваемых на пути движения, которые дают ощущение ритма. Порог и есть такое препятствие в любом плане: пространственном, временном или в плане поэтического приёма. Конклав, например, тоже порог: преодоление конклава даёт новое развитие действию и герою и идёт в определенном ритме по принципу амплификации. В этом случае происходит наложение и как бы слияние «площади» и «порога», что и придаёт дополнительный динамизм действию.

Важной ритмической единицей в романах зрелого периода служит жест прикосновения к з е м л е. Это поклон Раскольникова на Сеннной площади. Его прикосновение к земле – это начало покаянного, трудного процесса освобождения из плена идеи. Зосима, умирая, целует землю. Алёша Карамазов обнимает землю после смерти Зосимы перед тем, как пойти в «мир». Мышкин в своем рассуждении о «почве», без которой нельзя иметь Бога[451], ссылается на мнение купца из старообрядцев[452]. Старуха-странница говорит Хромоножке, что земля и есть Богородица[453] – это типично народное восприятие земли как божества, дающего жизнь. В

---

[451] См. подробнее: *Плетнев Р.* Земля: Из работы «Природа в творчестве Достоевского» // О Достоевском. Прага, 1929. С.157.

[452] Известно отношение старообрядцев к земле, восходящее к дохристианским верованиям: землей клялись, землей умывались перед едой в случае отсутствия воды.

художественном мире Достоевского прикосновение к земле есть прикосновение к «почве» – к народной нравственности, дающее новые духовные силы. Прикосновение к земле есть прикосновение к народу, поскольку «принцип круговой поруки и хоровое начало распространяется на нравственную сферу до живого сознания соборной ответственности всех за всех, – личное нарушение немедленно как бы снимается всеобщим мирским признанием коллективной вины с личности, которая возбуждает только сострадание, поскольку не утверждается в гордой отъединённости своего личного греха, но, приобщась к земле, передаёт свой грех ей, ждущей каждого и каждого прощающей»[454].

Таким образом, ритмическая единица в поэтике Достоевского имеет нравственное значение. Состояние духа героя находится в определённом соответствии с его ритмом дыхания. Полезно «прислушаться» к дыханию героев. Прислушавшись к нему, можно обнаружить его индивидуальный характер и некоторые общие свойства для того или иного разряда героев. Мармеладов, сопровождаемый домой Раскольниковым, говорит о том, что боится именно дыхания больной жены: «...ее дыхания боюсь <...> Видал ты, как в этой болезни дышат при взволнованных чувствах?» (6, 21). Дыхание самого Раскольникова прерывается и дрожит в решительную минуту возле п о р о г а (в прихожей) Алены Ивановны: «Здравствуйте, Алена Ивановна, – начал он как можно развязнее, но голос не послушался его, прервался и задрожал» (6,62). После убийства: «Он сидел на корточках у сундука и ждал, едва переводя дух»(6, 65). За несколько мгновений до смерти пресекается дыхание юродивой Лизаветы (6, 65). В сцене признания в убийстве Раскольников почти теряет сознание, его дыхание также прерывается и почти пропадает: «Вы опять <...> побледнели. У нас здесь такой спертый дух... хотел что-то сказать, но не мог; слышались лишь какие-то бессвязные звуки <...> Раскольников отвел рукой воду и тихо, с расстановками, но внятно проговорил: – *Это я убил тогда старуху-чиновницу...»* (6, 409 – 410). Дыхание Раскольникова несвободно на протяжение всего романного действия до эпилога. Оно освобождается

---

[453] *Плетнев Р.* Земля. С. 154.

[454] *Иванов Вяч.* По звездам. СПб, 1909. С. 333 – 334. И. И. Срезневский указывает, что в древнерусском языке «прощать» означало исцелять и знаменовать это исцеление: «Проща – отпущение

лишь после болезни в каторге, когда, очнувшись от беспамятства, он подходит к окну и видит у госпитальных ворот Соню. В этот миг происходит освобождение его духа: «Что-то как бы пронзило в ту минуту его сердце; он вздрогнул и поскорее отошел от окна» (6, 420). «Пронзенное» сердце Раскольникова является образом болезненного мгновения «возвращения» героя в соборное единство православного народа. Это, своими сердцами, сразу почувствуют каторжники – они изменят отношение к Родиону Романовичу. Боль свидетельствует о том, что безблагодатное состояние уступает место благодати в душе героя не без борьбы. Идея оставила Раскольникова после приступа болезни, как и овладела им в болезненном состоянии. И если начало романа связано с душным июньским Петербургом, то в эпилоге дана безбрежная ширь естественного пространства, где время определяется двумя вехами: естественной – «стояли теплые, ясные, весенние дни» (6. 420) и религиозной, связанной с христианской идеей воскресения (Пасха), – Шла уже вторая неделя после Святой» (6. 420). Воскресение души Раскольникова совершенно очевидным образом связывается автором с пасхальным архетипом русской православной культуры. Выравнивается и дыхание героя под благодатным воздействием соборного приятия жизни.

Совсем иной тип движений и дыхания обнаруживается в ранних произведениях, таких как «Двойник» и «Господин Прохарчин», где присутствует элемент грубого буффонного комизма. Ритм движений здесь механизируется, тип дыхания здесь иной, он порождает не трагическую, а комическую реакцию в читателе. Такого механизированного ритма почти нет в зрелых романах (исключение – «Бесы»). Даже второстепенные фигуры вроде Мармеладова или капитана Снегирёва в этом смысле неизмеримо выше главных героев ранних рассказов. В раннем творчестве традиции юродства ещё слабы, преобладают элементы шутовства и балагана. Протест шута-юродивого, его «юродливый» юмор возрастают с возрастанием элементов юродства, что усложняет его образ, поднимая до трагического. Когда Мармеладов стукается лбом об пол, ползая за Катериной Ивановной, таскающей его за волосы, то в этом шутовском жесте уже есть в

греха, прощение; чудесное исцеление... (в др. сл. знамение)» (*Срезневский И. И.* Материалы для Словаря древнерусского языка. Т. 2. С. 1609).

зародыше жест юродский. В этом же русле лежит выражение капитаном Снегирёвым готовности «посечь» Илюшечку в разговоре с Алексеем Карамазовым.

Процесс развеществления личности в произведениях Достоевского, о котором . Бахтин говорит как об основном пафосе всего творчества писателя, нарастает от ранних произведений к зрелым. Персонажи ранних произведений еще достаточно несвободны – они «овеществлены» (Бахтин), «безблагодатны» (Есаулов), – отсюда их механизированный, марионеточный ритм пути. В зрелом творчестве юродивый герой преодолевает уже не внешнее овеществление своей личности, а сопротивление идеи, разрешает идею. Поэтому сам «путь» все больше перемещается в область сознания, в область духа. Его ритм связан с пороговыми состояниями духа. С этими порогами связаны изменения ритма свободного дыхания на ритм стеснённого, и наоборот. В романе «Идиот», например, происходит изменение свободного типа дыхания на тип стеснённого дыхания для Мышкина, но свободного – для Рогожина (после убийства Рогожин становится «другим человеком» – обретает спокойствие, мужество, душевную трезвость). Рогожин словно получает в дар от своего «крестового брата» его свободное дыхание. Спасая Парфёна Рогожина по-братски, князь Мышкин, по евангельскому Слову, свою душу «полагает за други своя», отправляясь обратно в «ад» «окончательного идиотизма». Мышкин мог бы вослед за Лизаветой Смердящей и Дмитрием Карамазовым повторить их обращение к Богу об отправлении в ад вместо рая светлого, дабы и там возносить Ему слова любви. У Достоевского это инверсия ощущения жизни как рая через бесстрашное шествие «во ад» соответствует христианской традиции. В романе «Подросток» можно видеть, что стесненное дыхание главного героя тоже переходит в свободное, как и в рассказе «Сон смешного человека».

При этом на протяжении первой части романа «Идиот» наблюдается внешне катастрофическое смещение героя с его «пути». Это смещение порождает ощущение, что «идеальный герой» к концу первой части не выдерживает своей заданности «прекрасного человека», но вовсе не в том смысле, что он стал менее прекрасным. Идеальный герой Мышкин (эктип) остался тем же самым Мышкиным во всех обстоятельствах реальной российской жизни. «Прекрасный» человек отклонился от своего предназначения быть одним из тех, кто «не женится и не посягает».

В сходной ситуации фольклорный Иван-дурак (светская параллель юродивого, как помним) побеждает своих соперников, получая в награду царевну и царство. У Достоевского этот стереотип нарушен, его герой ближе христианской легенде и Житию, чем сказке. Князь получает иную награду, ему предстоит войти в Царствие Божие, как погибшему за друзей. Мышкин лишь по внешним приметам утрачивает правый путь, прикоснувшись к секретной, потаенной до поры и искусительной информации, заключенной в имеющемся у него письме. Это обращение к письму-наследству (письмо приравнивается к завещанию, оформленному юридически) является точно отмеченным порогом пути Мышкина. Здесь начало стеснения его свободного дыхания. Все остальное пространство романа по отношению к главному герою необходимо для приготовления заключительной сцены братского единения с Рогожиным юродивого героя возле трупа Настасьи Филипповны.

На наш взгляд, сильнейшее устремление Мышкина к разгадке *тайны отрубленной головы* (о чем думает отрубленная голова в первые мгновения после казни?), высказанное им в беседе с девицами Епанчиными и их матерью в первых главах романа, получает своё разрешение на протяжении всех остальных страниц романа после сцены сватовства к Настасье Филипповне. Посватавшись к ней, Мышкин словно кладёт свою голову под топор. В тот момент, когда он выбегает вослед за Настасьей Филипповной и компанией Рогожина это уже, образно говоря, «странник без головы».

Мышкин получает ответ на свой мучительный вопрос (что думает отрубленная голова). Ответ заключается во всех дальнейших его ощущениях и переживаниях, в его отношениях с Рогожиными, Настасьей Филипповной, Аглаей, Ипполитом, нигилистической компанией «наследников» его состояния, доброжелателей господина Бурдовского. Говоря здесь, что князь Мышкин после сватовства к Барашковой становится «другим» князем Мышкиным, мы бы хотели одновременно уточнить, что вовсе не имеем в виду появление некоего нового героя под именем прежнего Мышкина. Имеется в виду добровольное и одновременно непроизвольное (но подготовленное всем его настроением познавать Россию, служить ей, её народу) помещение Мышкиным самого себя в условия испытания

особого рода, в котором он в качестве юродивого героя не может надеяться на успех начатого предприятия.

Собственно, «странник без головы» это и есть юродивый Христа-ради, но только в обличии светского молодого человека девятнадцатого века. Мышкин решается на то, чего просит у Бога юродивая Лизавета Смердящая и Митя Карамазов: он погружается в ад страданий человеческой жизни с хвалой имени Божьего на устах, или, вернее, в каждом слове, поступке и жесте своей жизни. И если в эпизодах швейцарской жизни он был только христианин, последовательно претворяющий евангельское слово о любви в жизни, хотя и это уже вызывало неприятие взрослых жителей деревни, то в России он встаёт на путь юродства вполне и тем самым «лишается головы». «Лишение головы» есть, очевидно, такой тип реакций на окружающий мир, такое поведение, которое генеральша Епанчина эмоционально и точно охарактеризовала в нескольких словах, высказанных по поводу отношения Мышкина к притязаниям компании Бурдовского: «Такого и во сне не увидишь!». Ведь люди «с головой», «нормальные» христиане говорят о смирениии, как правило, только до тех пор, пока речь не заходит о существенном ущемлении их интересов, оскорблении и так далее. Таким образом, если при первой встрече Рогожин называет Мышкина юродивым скорее метафорически, то вскоре (в тот же день) юродство князя обретает свои реальные черты: он «теряет» голову, голова, которая мыслит не по-христиански как бы «отрублена» и вместе с тем человек остаётся в жизни, но живет он, мысля сердцем.

Достоевский в образе Мышкина представил **редчайший тип человека – человека с *мыслящим сердцем.*** Вот почему даже очень настойчивые «головные» попытки ряда современных исследователей понять его, обречены на неудачу. Подобное познается подобным. «Сердечное» понимание и прочтение образа Мышкина на сегодня является единственно возможным плодотворным подходом к его изучению и постижению. Между прочим, насколько нам известно, до настоящего времени никто не отмечал, что сам мотив отрубленной головы, связанный у Достоевского с юродивыми и юродством, возможно, имеет евангельскую параллель: голова Иоанна Крестителя. С учётом евангельской традиции, можно расширить

прочтение образа Мышкина. «Христоподобный человек» подобен и Крестителю Христа. Второе не исключает первого.

И, как ни парадоксально прозвучит, но такое прочтение образа Мышкина поднимает его на новую высоту. Безусловно, он только человек, и Достоевский вовсе нигде и никогда не писал о нём ничего другого, метафорически поименовав своего героя «русским Христом», «князем Христом». Но это человек, самый «больший среди сынов человеческих». Вот эти слова Христа о Крестителе как нельзя лучше подходят к духовному строю «русского Христа» и всему обаятельному облику Мышкина. Трагический и возвышенный отсвет смерти Иоанна в Евангелии предваряет и явственно намекает на кончину Иоаннова Крестника. Нужно припомнить и то, что Христос и Иоанн находятся в земном родстве (их Матери – родственницы). Трагедия смерти Иоанна – это трагедия гибели старшего брата, положившего живот свой за младшего. Характер смерти – усекновение головы – в одном из его значений символизует отказ Крестителя от «головного» понимания религии любви, которую принёс на землю Христос. Обе смерти вместе символизуют, как нам представляется, тьмой попираемое братство, которое способно победить саму смерть. Не верно ли будет представить, что «Смертию смерть поправ» сказано не только об Иисусе Христе, но и о его старшем земном брате, крестном отце – Иоанне Предтече. Как и слова Христа, сказанные о Себе Самом, что «Сыну Человеческому негде головы приклонить» тоже могут быть отнесены к его Крестителю. Ведь и Креститель жил в пустыне. И его голова оказалась «приклоненной» не на подушку в спальне человеческого жилья, а на тюремную плаху. Этот возвышенный евангельский мотив братства в превращённом виде мы и встречаем у Достоевского: Мышкин и Рогожин «крестовые» братья.

Мышкин живёт на даче в качестве гостя-жильца у отставного чиновника Лебедева, хотя к этому времени он уже материально обеспечен и мог бы нанимать дачу отдельно. Подросток, напротив, начинает с идеи могущества через богатство, но одновременно в нем заявляет о себе и нарастает мотив юродского странствия и юродского самоуничижения. Решающим в нарастании этих мотивов оказывается пример его отца, носившего одно время вериги и отказавшегося от наследства в пользу того, у кого оно было выиграно по суду. Идея богатства вытесняется

юродством. И в «Подростке» большое значение имеет тайная искусительная информация (письмо, имеющее отношение к наследству и хранящееся у Подростка). Долгое время остальные герои считают это письмо уничтоженным. Оно становится реальностью для всех в момент нравственного выбора, оно играет роль лакмусовой бумажки, показывающей каждого в истинном свете. В итоге Подросток полностью отходит от «идеи Ротшильда» и обретает вместо стесненного свободное дыхание. Поэтому тайную искусительную информацию (её появление, явление всем) тоже можно считать элементом ритма пути, помогающим динамически наполнить пространство и время романа. Эта информация непосредственно связана с предчувствием поворота действия, с проблемой выбора пути, с порогом. Потому-то её и можно назвать искусительной. Это своего рода ритмиэующий фактор пути.

Сказанное косвенно подтверждается определенным параллелизмом образов князя Мышкина и Аркадия Долгорукого. Мышкин – князь природный. Подросток же имеет княжескую фамилию, но не князь, что глубоко ранит его душу ещё в детстве и оказывает влияние на формирование его характера. Параллелизм этих образов не прямой, а как бы обратный. Это выражается не только внешне, фамильно и титулярно, но и поведенчески: Подросток предстаёт с самого начала деловым и даже расчетливым юношей, рассчитавшим далеко вперёд свои «шаги» в жизни, а Мышкин хотя и приезжает в Россию фактически за наследством, но мало озабочен его получением – он «горняя мудрствует» и «вечные вопросы» решает. Он и послан за наследством чужой волей – волей профессора Шнейдера. Однако далее их устремления меняются на противоположные. Важно отметить, что лишь те герои, которые в художественном мире Достоевского находятся на пути личного становления, стремятся к испытанию идеи или «представляют» великую нравственную идею собой, лишь эти герои имеют ритм пути и дыхания. Нет, например, ритма дыхания и духа даже у таких немаловажных персонажей в «Идиоте», каковы генерал Епанчин и Тоцкий, Алена Ивановна и Порфирий Петрович в «Преступлении и наказании», мать и сестра Подростка в «Подростке».

Ритм пути и дыхания есть лишь у героев, принимающих участие в «большом диалоге», сознание которых «диалогизировано». Но непременными участниками «большого диалога» у Достоевского оказываются юродивые герои, находящиеся в

пути, в своём юродском странствии. А «микродиалоги» (внутренние монологи диалогизированного типа, как, например, комментирование Раскольняковым письма матери) – это диалоги объюродевшего сознания, ставшего на путь испытания идеи. Смена ритма пути происходит по-разному. Это может быть плавный переход, как в романах «Идиот» и «Подросток», например. Или резкая смена, которая выражается в опрокидывании ритма, как во «Сне смешного человека». До сна герой настроен крайне уверенно относительно исполнения задуманного самоубийства предстоящей ночью. Ритм стеснён до предела: та звезда, которую он видит в мрачном небе (знамение) не воспринимается героем как знамение и лишь утверждает в намерении покончить с собой. После сна наступает решительное изменение настроения. Отброшен в сторону револьвер, ощущается сильнейшая жажда жизни и подвига любви. Ритм опрокинут в результате откровения истины. Передача и опрокидывание его происходят на пути и во время юродского странствия.

Особо нужно сказать о передаче ритма пути старцем Зосимой своему духовному ученику Алексею. Юродское странствие сопряжено с испытанием страданием. Страдание здесь неизбежно. «В учении мистерий освящено страдание: “муки роженицы” освящают страдание вообще, – всякое становление и рост, все гарантирующее будущее обуславливает страдание»[455].

Таким образом, «вынашивание» и «рождение» идеи, а затем её испытание, – всё это необходимо и закономерно связано с перенесением мук, со страданием. Но ведь образ юродивого вообще есть самый наглядный, живой символ страдания. Юродивый есть воплощение страдания. Почему Раскольников называет Соню Мармеладову юродивой и говорит про себя о «заразительности» её юродства? Именно величайшая готовность Сони немедленно, сейчас же пострадать за других позволяет считать ее юродивой, никаких внешних признаков юродства Сони в романе нет. Больше того, её «панель» – это знак удаления от христианства по внешним признакам, но лишь по внешним. В сущности, это знак приближения ко Христу, к его известной фразе: «И я не осуждаю тебя»! Юродивый и есть истинный последователь

---

[455] *Нитче Фр.* Сумерки идолов или как философствуют молотом. СПб., 1907. С. 143.

Христа. Не случайно первых христиан на Руси язычники, насмехаясь, называли «уродивыми»[456].

Именно величайшее сострадание пророчествуемому страданию Руси представлялось А. Ф. Лосеву основным в образе юродивого в опере Мусоргского по драме Пушкина «Борис Годунов»: «Для этого юродивого конец древней Руси есть вообще конец всего и дальше этого он ничего уже не видит:

Лейтесь, лейтесь, слезы горькие!..
Плач, плач, душа православная!
Скоро враг придёт, и настанет тьма,
Темень тёмная, непроглядная.
Горе, горе Руси,
Плач, плач, русский люд,
Голодный люд![457]

Передача ритма пути от Зосимы к Алексею сопровождается страданиями Алексея. Но при обычной смерти это и было бы обычное страдание по ушедшем друге и учителе. Страдание же Алёши особое, оно связано с сомнением в святости своего почившего учителя. Это сомнение делает дух Алексея смятенным. Но с этим духом не должен уходить он в «мир», поэтому смятенный дух уравновешивается соприкосновением Алёши с землей во время сна. От земли, в которую уходит Зосима, получает Алёша новые силы, новый ритм пути в мире. На этом новом пути уже нет места сомнению в отношении Зосимы. То, что для обывателей городка казалось кощунством, для Алёши оказалось душеполезно. Главный герой «Братьев Карамазовых», как и главные герои других романов, участвующие, по Бахтину, в «большом диалоге», остаются незавершенными и нерешенными именно потому, что являются носителями определенной, до конца не решаемой на земле, идеи, путь же символизирует попытку её решения.

Динамизм художественных построений Достоевского как раз и связан с изображением пути как в художественном пространстве и времени, так и в особых

---

[456] *Прыжов И.* Житие Ивана Яковлевича известного пророка в Москве. С. 12.

пространственно-временных полях сознания героя. Концепция художественного пространства и времени выстраивается по принципу нарушения обычных прстранственно-временных отношений по типу сна и болезненного состояния героя. Возможна амплификация сна и смерти. Пространственно-временная концепция Достоевского помимо «порога» и «площади» включает в себя понятие «пути». В конечном итоге такая концепция связывается с особым типом сознания героя. В соответствии с этим выстраивается и композиция произведения, всегда максимально напряженная и динамичная. Понимание же пути вытекает из понимания юродского странствия как универсального юродского жеста-поступка, содержащего в себе потенциал всего остального ряда юродских жестов-символов и жестов-поступков.

Эстетический подход к жизни и искусству у Достоевского оказывается и этическим, ибо то прекрасное, к чему стремится в своём странствии герой, есть абсолютное добро не только в масштабах земной жизни, но и Вселенной. В рассказах «Мальчик у Христа на ёлке» и «Сон смешного человека» Достоевский закономерно переходит от особого романного времени к отрицанию времени и пространства – вырабатывается надвременное и вневременное ощущение жизни в сознании героя. Это сознание не земного, а космического бытия, герой приходит к нему в своих порывах к инобытию. Так поэтика юродства позволяет писателю находить пути единения личностного и бесконечного, относительного и абсолютного.

Важнейшим юродским жестом-поступком является юродское странствие, которое в поэтике Достоевского получает статус сюжетообразующего мотива. С юродским странствием связывается понятие «пути», входящее в один понятийный ряд Бахтина – «порог» и «площадь». Элементы юродского странствия наблюдаются уже в раннем творчестве. Здесь они связаны с такими явлениями древнерусской смеховой стихии как балаган и скоморошество. Здесь же применяется приём конклава, природа и механизм действия которого в настоящем исследовании получили более глубокую интерпретацию, связанную народно-христианской традицией. Выявляется, что накопление скандалов или предконклавов идет по принципу амплификации. Показывается развитие этого приёма до композиционного

---

[457] *Лосев А. Ф.* Гибель буржуазной культуры и её философии // Хюбшер А. Мыслители нашего времени. М, 1962. С. 318.

принципа. Конклав через развенчание героя подводит действие к неожиданной развязке. Показаны эволюция конклава и отличие его в «Степанчикове» от исследованного Гроссманом «Дядюшкиного сна», где приём этот назван «развязкой “Ревизора”».

Особым видом юродского странствия признаётся странствие в инобытие в сознании героя. Такое странствие приобретает значение композиционного приёма в рассказах «Мальчик у Христа на ёлке», «Бобок», «Сон смешного человека». Оно – в мир мертвых, ангелов, в Золотой век, когда далёкая звезда оказывается той же землей в другом времени. Такое странствие особо связано с предчувствиями, знамениями, откровением как зримым явлением истины нравственного бытия. В этом странствии применяется амплификация сна и смерти, что и позволяет Достоевскому нарушить обычные пространственно-временные отношения и выработать собственную концепцию художественного пространства и времени. В таком особом времени и пространстве происходит вмещение пространства в пространство и времени во время. Предчувствия героя в этом случае связаны с болезненными состояниями по типу юродского сознания.

Однако образы главных героев Достоевского остаются незавершенными не потому, что обладают «странным» характером, особым мироощущением и видением, а потому, что находятся на пути к идеалу, на пути к воплощенному добру. Комизм и трагизм героев Достоевского черпает свою наполненность из древних культурных традиций и, прежде всего, из адаптированного народным сознанием древнего нравственного идеала Христа. Путь юродивого героя – это путь к народу, к народному сознанию и пониманию идеала, одновременно эго путь в отрыв от земли к звёздам, но с возвращением на ту же грешную землю с идеей мгновенного нравственного преображения и нового мироустройства. Космизм сознания человека у Достоевского обретает свой масштаб на пути к небу, поскольку земля мыслится здесь частью всеобщего бытия. Присоединённость человека к «почве», земле, одновременно означает его причастность космосу. Реализация этой религиозно-нравственной идеи обеспечивает появление приёма «пути» в художественном пространстве и времени, сакрализует «хронотоп» Достоевского. Жизнь частного

(частные смыслы) наполняется смыслом всеобщим и утрачивает сущностные основы в отрыве от всеобщего.

Тем самым юродивый герой кроме собственно поэтических функций посредничества среди героев романного мира в качестве сакрализованного персонажа оказывается ещё и посредником на пути от земного к инобытийному, от конкретного к абстрактному, от реального к идеальному. В кипящем страстями мире Достоевского юродивый герой по преимуществу надстрастен, как и надвременен. Он несёт в себе согласие, он устремлён к цельности, единению, а не отъединению, не к разгласию, не к односторонности. Юродивый герой в высшей степени не судья грешному миру, но сострадающий и указующий путник горних истин в юдоли земной.

6. 3. «Теневой персонаж» и «вещие вещи»

В узком смысле слова «теневым» персонажем у Достоевского являются персонажи, связанные с амплификацией болезненных состояний, сновидений и смерти. «Хронотоп» пребывания этих персонажей необычен: они «живые мертвецы», воздействующие на ход «живой жизни». Отсюда в художественном мире писателя постоянные образы рождающей смерти и живых мертвецов, а также мотив смеющейся смерти. Например, в повести «Хозяйка» Ордынов видит в своем кошмаре, как «Целые кладбища высылали ему своих мертвецов, которые начинали жить сызнова» (1, 279). В черновых материалах романа «Идиот» говорится, что юродивая Ольга Умецкая «видит», как «кладбище ходит по городу» (9, 183).

Как уже указывалось, в рассказе «Господин Прохарчин» смерть героя предстаёт не как полное небытие, в этом состоянии как будто сохраняется возможность возвращения к жизни. В романе «Преступление и наказание» Разумихин характеризует свои ощущения от общения с хозяйкой Раскольникова так, «точно ты умер, а в то же время и жив, обе выгоды разом!» (6, 161). Находясь на грани жизни и смерти, смеётся старик-колдун Мурин (повесть «Хозяйка»). В сновидении Раскольникова смеются мужики, убивающие лошадь. Смеётся старуха-процентщица под ударами топора в другом сновидении Раскольникова. Хохочут мертвецы в рассказе «Бобок».

В романе «Преступление и наказание» антихристианской сакрализации по преимуществу подвергается комната Раскольникова и квартира старухи-процентщицы, а комната Сони напротив – сакрализована в духе православного христианства. Именно поэтому в ней произошло важнейшее для обоих главных героев романа событие приобщения к евангельскому чуду через чтение Священной Книги. Рассмотрим принцип сакрализации в отношении жилых помещений подробнее. Каморка («гроб») Раскольникова напоминает «струбец» – бревенчатое надгробное строение, которое ставили древние русские. Старообрядцы же сохранили эту традицию вплоть до XIX в. Летописи свидетельствуют, что в XII столетии раненый суздальский князь Даниил Александрович прятался в таком «струбце», спасаясь от погони: предки защитили его[458]. Но ведь и автор, замысливший свой роман в условиях каторги, словно находился в некоей сказочно-мифологической ситуации погребения заживо. Достоевский, как и древнерусский суздальский князь, выжил и внёс свои бесценные сокровища в русскую литературу благодаря этой сакральной ситуации «погребения заживо» (название книги о каторге «Мертвый дом»). Поэтому «гроб» Раскольникова имеет, по меньшей мере, два скрытых значения. Во-первых, это жилище «живого мертвеца», а во-вторых, защита, спасительная маскировка от тех же «живых мертвецов». В разные моменты развития сюжета Раскольников выступает в различных ролях, в связи с этим и его жилище меняет свою функцию.

К. Мочульский предлагает формулу: «Раскольников – духовный брат Германна»[459], которая указывает на литературный источник романного сюжета Достоевского и мотива смеющейся смерти. Но вывод о духовном родстве Раскольникова и Германна требует уточнения. Исследователь, обратившийся к образу пушкинского героя с точки зрения мифологических истоков, предполагает, что Германн был протестантом[460]. Хотя внешне западноевропейский протестантизм как будто соответствует русскому расколу, зашифрованному в фамилии главного героя «Преступления и наказания», однако внутреннее содержание раскола (старообрядчества по самоназванию) и протестантизма совершенно различно. Ведь

---

[458] См.: *Нетунахина Г. Д., Т. Ф. Попова.* Русская мемориальная скульптура. М., 1978. С. 28.
[459] *Мочульский К.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 362.

это официальная церковь России выполняла функции церковного реформирования, как протестантизм в Европе, а старообрядцы отрицали реформы. Вот почему Германн убийца из-за денег, а Раскольников – «из идеи». При этом, очевидно, что и в «идею» Раскольникова деньги-таки «замешались», «привязав» героя к миру мёртвых. По традиционным представлениям источник материального (земного) богатства находится в подземном мире, который в ряде мифологий одновременно мыслится как мир загробный[461].

Тем самым «близость» пушкинского Германна и Раскольникова не столь непосредственна, как это представлялось К. Мочульскому, хотя она, несомненно, есть. Можно сравнить и образы старухи-графини Пушкина и старухи-процентщицы Достоевского. Эти образы близки своей хтоничностью, общностью с миром смерти, а также тем, что обе держат в «плену» молодых женщин. Воспитанницу графини и сестру процентщицы зовут одинаково, у них одинаковые отчества – обе Лизаветы Ивановны. Хтоничность графини выражена почти полным разрушением тела и «совершенным отсутствием мысли» в ее взгляде. Ряд зооморфных черт старухи-процентщицы делает её похожей на вечную старуху русской и славянской мифологии и фольклора – Бабу-Ягу[462]. Дом, где живёт Алёна Ивановна, находится на самом берегу «канавы»: канал символизует пограничное пребывание (в сказке это опушка леса или поляна) жилища «гаденькой старушонки». Её тесная квартирка, стены которой оклеены «тусклыми желтыми» обоями (цвет угасающего света), напоминает обиталище лесной демонической старухи. Для того, чтобы она отперла двери, нужно иметь с собой «заклад». Сама идея запродажи чего-то родного (у Раскольникова в предыдущем закладе были серебряные отцовские часы, их запродажа наводит на представление отказа героя от «времени отцов, предков») возводит мотив троекратного посещения старухи к сюжету волшебной сказки, где встреча с Бабой-Ягой в лице её сестёр бывает часто троекратной.

В широком смысле слова «теневыми персонажами» могут быть названы и те второстепенные персонажи, которые заявлены двумя-тремя словами, несколькими

---

[460] *Евзлин М.* Космогония и ритуал. М., 1993. С. 50.

[461] Например, у греков Аид владыка мертвых, но он и хозяин земных недр. См.: *Тахо-Годи А. А.* Аид // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1987. Т. I. С. 51.

фразами, но роль их в развитии действия, в раскрытии образа главного героя и романной идеи велика. Таковы уже названные исключённый чиновник пьянчужка Зимовейкин и его друг Ремнёв в рассказе «Господин Прохарчин». Таков и писарь Остафьев в поэме «Двойник». Таковы же и городовой унтер-офицер и мещанин в «Преступлении и наказании». Среди перечисленных примеров мы видим как отрицательные, так и положительные персонажи. Тем самым термин «теневой персонаж» не несёт на себе обязательной отрицательной оценки.

«Теневыми персонажами» являются также вещи и животные, обретающие в силу мифопоэтических законов собственную жизнь и значение. Например, «кукла», изображающая золовку Прохарчина, становится «мифической золовкой» героя рассказа, влияющей на судьбу придумавшего её героя. Лошадь, убитая мужиками в сновидении Раскольникова, «появится» на мостовой Петербурга и раздавит Мармеладова. Коляска, переехавшая Мармеладова, пуста. Она следовала за пассажиром: многозначительны это отсутствие хозяина и следование за пассажиром. Возвращаясь к сказочно сакрализованным предметам в романе «Преступление и наказание», обратим внимание на устройство «заклада». Эта деревяшка, обмотанная нитками наподобие сказочного клубка, приводит героя к дому старухи. Сама старуха погибает с этим «клубком» в руках, пытаясь его распутать. В её руках нить судьбы, уводящая её в загробный мир, но старуха не подозревает об этом. Структура «заклада» символически повторяет структуру топора: это две деревянных плашки, между которыми Раскольников «для весу» положил металлическую пластину и обмотал всю конструкцию нитками и завернул в тряпицу. Дерево – топорище, металл – собственно топор, нитки – та матерчатая петля, которую Раскольников смастерил изнутри своего пальто для скрытой доставки орудия убийства к месту преступления, тряпица – пальто и в некотром смысле сам герой в его «ветхом», сакральном инварианте на момент события. Топор, который вначале верно служит Раскольникову, впоследствии обретает некую самостоятельность, он позже «изменит» ему: в сновидении удары топора не причинят старухе вреда. Топор станет «теневым персонажем», подчиненным старухе, владычице инобытия.

---

[462] Хтоническое происхождение и принадлежность миру мертвых Яги очевидны. См.: *Иванов В. В., В. Н. Топоров.* Баба-Яга // Мифы народов мира. Т. I. С. 149.

Комната Сони тоже оклеена бледными желтыми обоями (комната Раскольникова, кстати, тоже), как и комната Алёны Ивановны. Но этот символ угасающего света здесь преодолевается другими значащими деталями её жилья. Во-первых, это упоминавшаяся уже евангельски ориентированная фамилия хозяина квартиры. Во-вторых, в комнате Сони большие окна (их три) и через них вливается много солнечного света (солнце у Достоевского, как известно, ассоциируется с Христом). И, наконец, узкая клиновидная форма Сониной комнаты напоминает топор, но не топор Раскольникова, а евангельскую секиру света, которая «уже при корне дерев» лежит. В центре комнаты находится главный сакральный предмет Сониного «хронотопа» – Книга Евангелия. Всё это позволяет говорить о последовательной благодатной христианской сакрализации Сониного жилища. Именно в этой комнате священник будет отпевать Катерину Ивановну, и Раскольников увидит клубы ладана, поднимающиеся в солнечных лучах, тем самым он снова в этом месте будет возвращен к идее и образу Христа.

Что касается других «теневых персонажей», то, вероятно, «тайной советнице» Алёне Ивановне подчинены хтонические насекомые и животные. В мучительных размышлениях Раскольникова о том, кто же видел преступление, всплывает страшное «фантастическое» предположение: «муха видела». Муха в различных мифопоэтических традициях связана с нечистой силой: «Значительный резонанс в европейской культуре имеют многочисленные энтомологические мотивы Библии (саранча, блохи, мухи – в частности, именование сатаны «царем мух»…). В литературе второй половины девятнадцатого века насекомые нередко становятся подлинными героями метафорического мира, тяготеющего к идее роковой абсурдности бытия (пауки у Ф. М. Достоевского…)[463]. Этот же мотив имеется в другом произведении. В романе «Идиот» звон крыльев летающих мух становится тоскливым фоном, на котором умирает старуха из рассказа генерала Епанчина, принявшего участие в «пети жё» в гостиной Настасьи Филипповны. Сама Барашкова похожа на гибнущую, окруженную «мухами» (Тоцкий, Епанчин, Ганя, Рогожин с его «веселой» компанией) жертву. Именно такое истолкование позволяет объяснить нам необходимость введения автором в ключевой эпизод романа «жениховское

состязание» рассказа-воспоминания генерала Епанчина. Это воспоминаие, воздействуя на подсознание читателя, создаёт момент, усиливающий трагизм образа героини, находящейся в эпицентре своеобразного «торга» и в целом атмосферы романа «Идиот». В свою очередь «торг», происходящий в гостиной Барашковой служит также противопоставлению образа этой героини образу другого женского персонажа – Аглаи Епанчиной, отец которой поведал окружающим воспоминание из времен своей молодости о смерти старухи. Той самой Аглаи, которая за несколько часов до жениховского «торга» написала многозначительную фразу, обращенную искателю её руки Гане Иволгину: «Я в торги не вступаю». Тем самым эпизод в гостиной Настасьи Филипповны обогащает дополнительным смыслом фразу Аглаи.

Факт «вступления в торги» по поводу руки Настасьи Филипповны князя Мышкина свидетельствует о христианской сакрализации этого эпизода, проясняющей его мифологические смыслы. Поверхностное, «головное» и гордящееся своей чистотой, христианство Аглаи, противопоставлено в этой сцене глубинному, «сердечному» христианству Льва Мышкина.

«Теневые персонажи» принимают участие в сакрализации хронотопа. Сакрализовано, например, жилище Парфёна Рогожина. Центральным предметом отрицательной сакрализации этого локуса является своеобразная «антиикона» – копия картины Ганса Гольбейна, изображающая мёртвое тело Христа, от которой, по словам Мышкина, «вера может пропасть», на что Рогожин хмуро отзывается: «Да и то пропадает». Эта картина является организующим жилое пространство центром, точно так же, как Книга Евангелия организует пространство Сониной комнаты, но с «обратным знаком». Вот почему праведная старушка – мать Парфёна помещена на окраине этого большого дома, в сторонке от главного коридора.

Достоевский подробно описывает картину Ганса Гольбейна и впечатление, которое она производит на персонажей. Одновременно он даёт достаточно подробное внешнее описание картины именно как предмета. В этом описании рассказывается о её расположении (над входом в комнату), о необычайно вытянутой по горизонтали форме и одновременно даются весьма точные сведения о размерах. Собственно, перед нами описание изображения гроба (не древней пещеры подвижника или

---

[463] *Соколов М. Н.* Насекомые // Мифы народов мира: Энциклопедии: В 2 т. М, 1992. Т. 2. С. 203.

могилы, а гроба девятнадцатого столетия). Длина картины «примерно два аршина с половиной» – то есть около 179 – 180 сантиметров (рамка в рост человека, мужчины). При этом высота «не более 6 вершков», что равняется в пределе 27 сантиметрам. Соотношение первой и второй величин создаёт идеальную горизонталь: это соотношение останавливает движущийся вверх –«горе» – взгляд зрителя-героя или зрителя-читателя. Рама картины словно очерчивает контуры гроба, поставленного на притолоку входной двери (ср.: «Над дверьми церкви был изображен Страшный Суд»[464]) – такое расположение и такие размеры создают эффект, прямо скажем, потрясающий, демонический. Гроб с мёртвым телом словно вознесён под потолок, он заставляет поднимать голову и глаза, но ограничивает это движение вверх горизонтальной линейностью «гроба»: топография комнаты Рогожинского дома обретает мощную отрицательную сакрализацию. Безблагодатное вознесение тела-трупа становится попыткой унижения Господа. Эффект рассчитан на разрушение евангельской идеи воскрешения и вознесения. Зритель созерцает страшную, кощунственную картину, словно находясь внизу адского рва. Картина Гольбейна становится образной заменой известного поэтического текста: «Оставь надежду, всяк, сюда входящий!». Фигура Льва Мышкина движется в анфиладе отрицательно сакрализованных комнат рогожинского дома подобно лучу света. Мышкинский и рогожинский хронотопы встречаются и взаимопроникают здесь друг в друга. Князю Мышкину удаётся не только сохранить свою веру и светлую надежду в обстановке хронотопа Рогожина, но он ещё достигает и того, что в душе Рогожина происходит борьба тьмы и света, исход которой склонится в сторону света в этот день.

На столе Рогожинского кабинета Мышкин увидит новый садовый нож, которым заложены страницы книги. Эта книга является ещё одним (недавно организованным) сакральным центром жилья Парфена Рогожина. Лезвием ножа заложены страницы книги жизни князя Мышкина, о чем, возможно, ещё и сам Рогожин не отдаёт себе полного отчета. Судьбе будет угодно распорядиться так, что эта «закладка» – сравним с «закладом» Раскольникова – сократит страницы книги жизни другого человека, Настасьи Филипповны. Дом Рогожина в противоположность с домом генерала Епанчина словно накрыт безблагодатной рогожей, которую на

---

[464] *Олеарий Адам.* Описание путешествия в Московию. СПБ., 1906. С. 22.

Древней Руси давали прикрыть голое тело дотла пропившемуся в кабаке человеку (кабак символ «антицеркви»).

Парфёну даются спасительные знаки: рассказ Мышкина о пьяном солдате «христопродавце» заставляет Рогожина предложить обмен нательными крестами. Затем он подводит «крестового брата» под благословенье своей матери. Правда, после этого он с трудом решается на братские объятия, но, очевидно, что Бог спас Мышкина через крестик, полученный от солдата, и спас-таки самого Рогожина от братоубийства. И это подтверждает и оправдывает решение Мышкина о грешном солдате – «подожду его осуждать». Портрет отца Рогожина является ещё одной «антииконой», глядя на которую Мышкин почти дословно вослед за Настасьей Филипповной высказывает предположение о мрачно-накопительном характере будущей жизни Парфена, не встреть он Барашкову. Копия гольбейновской картины, книга с ножом-закладкой, портрет покойного отца Парфёна – все эти предметы с точки зрения христианской аксиологии отрицательно сакрализованны, всё это «вещие вещи» рогожинского хронотопа и романного космоса в целом. Нательные крестики выполняют функцию аксиологически положительной сакрализации, даже если получены из рук грешника и грешным путем. Спасительная сила креста совершенно очевидна, и она не только способствует разъяснению сложных натур главных персонажей, но и играет роль важного сюжетообразующего мотива.

Известно, что вечность в представлениях Свидригайлова может быть чем-то вроде деревенской закоптелой баньки с пауком в углу (пример отрицательной сакрализации строения и одновременно – это пример «теневого персонажа» в образе паука). Перед самоубийством Свидригайлову снится, что по его телу бегают мыши, что вызывает в нём дрожь омерзения. Представления Свидригайлова перекликаются с летописным рассказом «Повести временных лет», в котором древнерусские волхвы говорят о боге, сидящем в бездне. Этот бог-де мылся в «мовнице», отерся ветошкой, выбросил её, а впоследствии из мокрети ветошки вывелись люди. Банька Свидригайлова и банька Фёдора Павловича Карамазова перекликаются с баней космоса русских волхвов. В баньке Карамазова Лизавета Смердящая родила Смердякова (ветошка летописного бога волхвов, очевидно, тоже смердела, – не отсюда ли именование человека «смердом»?) на пагубу Фёдора Павловича.

Банька Смердякова, Свидригайлова, «струбец» – «гроб» Раскольникова, – всё это сакральные хтонические локусы, в которых только и возможны хтонические насекомые и животные, «теневые персонажи» художественной вселенной Достоевского. Так, в «Преступлении и наказании» амплификация подобных локусов (к ним тяготеют и распивочные, трактиры, где по мокрым столам ползают жирные мухи, а также ночлежные дома, вроде того, в котором спал перед смертью Свидригайлов, переживший нашествие сновидческих мышей) создает общее впечатление, образ отрицательно сакрализованного Петербурга низов, социального и психологического «подполья». Подвалы выступают здесь как своеобразное соответствие хтонической бездне, чреву космического чудовища, в недрах которого пленён и из недр которого выбирается с «боевой секирой» в руках главный герой романа. Таково же прочтение подвалов в рассказе «Мальчик у Христа на ёлке», где герой выбирается из «чрева» города-чудовища противоположным способом. Такое прочтение образа Раскольникова связано с моментами инициального характера. На них выводит мотив «матереубийства» в преступлении Раскольникова. Тем самым паук, муха, мыши – это те «теневые персонажи», которые символизируют присутствие в романе хтонических сил, разрушительно воздействующих на упорядоченный христианский космос. Они предвещают разрушение (мыши) или свидетельствуют о нём (мухи)[465].

В творчестве Достоевского «теневые персонажи» только на первый взгляд могут показаться разрозненными, на самом деле они организованы в некий правящий «теневой кабинет». В «теневом кабинете» мы находим зеркальное соответствие земной иерархии. Фома Опискин требует генеральского титулования, Голядкин-младший подчиняет своей воле генералов, чиновница-регестраторша после смерти

---

[465] А. Е. Кунильский, рассматривая христианский контекст в романе «Идиот», указывает на зашифрованную в имени, отчестве и фамилии Мышкина «победительную силу слабости», связывая происхождение фамилии героя романа «Идиот» с «Книгой притчей Соломоновых», где говорится о мудрости малых и презираемых (муравьи, мыши, саранча, паук). (*Кунильский А. Е.* О христианском контексте в романе «Идиот» // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв. Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 399). При очевидном христианском контексте образа Мышкина, на наш взгляд, имеет смысл предпринять попытку рассмотрения его содержания с точки зрения хтоничности «положительно прекрасного» героя. В образе князя Мышкина мифология и мифопоэтика сочетаются в «мифоику». Разбитая ваза, например, в частности, является глубочайшим символом бесплодности нравственного усилия, если оно направлено во вне, а не обращено к себе самому. Небесный масштаб Мышкина «взрывает» земной масштаб Гани, Рогожина, и даже Аглаи и Настасьи Филипповны.

возносится на самый верх иерархической лестницы «теневого кабинета». Это подчеркивается нахождением её на самом верху крутой лестницы в одном из сновидений Раскольникова. У основания этой лестницы толпится «весёлый народ». Веселость этого люда демонична, как и весёлость мужиков, убивших лошадь. После смерти старуха становится некой правительницей мира теней (грозный аналог сравнительно безобидного «правителя смехового мира» Фомы Фомича Опискина), некой «тайной советницей» хтонических сил. С момента смерти её значение и влияние в романном мире значительно возрастает. Смеётся она над бессилием топора Раскольникова – смеются и ее «подданные», демонический народец. Это она «выслала» на улицы Петербурга лошадку с коляской, чтобы отомстить Раскольникову. В минуту гибели Мармеладова Родион Романович находится на той же улице.

По архаическим представлениям, убийство из мести должно отвечать нескольким требованиям, чтобы быть возмездием, а не местью в бытовом смысле. Одним из таких условий является условие смерти не самого отмщаемого, а одного из близких его родственников. В этом случае Мармеладов погибает как «будущий» родственник Раскольникова. Встаёт вопрос: как могла старуха выслать лошадку, если во время гибели Мармеладова она сама ещё была жива? Старуха мстит из своего будущего по обычному счёту времени, поскольку в мифологическом счёте будущее «равно» прошлому. Ведь «Гера мстит младенцу Гераклу не потому, что он убил, но потому, что он должен будет убить вскормленных ею чудовищ. Для хтонического божества «будущее» равно «прошлому»[466]. Мифологично время сновидений, а сами сновидения у Достоевского выступают как «тайные причины событий».[467] Старуха «высылает» к Ракольникову и мещанина со страшной репликой: «Убивец». Она выставляет против убийцы европейски образованного следователя, который мастерски донимает, травит, загоняет Раскольникова.

Сновидение Раскольникова об убиении лошади можно разложить на три взаимодействующие силы или «октавы» – по типу музыкальных октав, в которых «нотами» будут персонажи. Прежде всего, это сила, воспринимающая воздействие:

---

[466] *Евзлин М.* Космогония и ритуал. С. 241.

Раскольников представлен одной из «нот» в каждой из трёх «октав», тем самым он в качестве главного героя объединяет все три «октавы» действия. В нём одновременно присутствуют и борются три разных личности, которые в эпилоге будут празднично уравновешены, став личностью соборной при свете наступающей Пасхи. Незримое присутсвие во взрослом Родионе Романовиче души Родиона-младенца препятствует окончательному безблагодатному распадению его взрослого «я». Сохраняется сама возможность соборного бытия личности, как, по слову К. Мочульского, это оказывается возможным для братьев Карамазовых: «...писатель изображает трёх братьев, как *духовное единство.* Это соборная личность в тройственной своей структуре... Концепцией *соборной личности* определяется построение романа»[468]).

Алёна Ивановна представлена, соответственно, лишь в двух «октавах» действия (её образ лишён соборной троичности).

Сновидение об убиении лошади – не только предупреждение главному герою, это прообраз всех романных событий. Тем самым это сонное видение является важным элементом романной композиции. С этого момента в «Преступлении и наказании» начинается процесс иерофаний как в форме демонофании, так и в форме теофании. Теневые персонажи в узком значении слова являются на стороне хтонических сил. Однако преобладает в конечном итоге теофания: Бог явлен Раскольникову через образ «святой грешницы» Сони Мармеладовой, в имени которой зашифрована божественная премудрость[469], а в фамилии заключена божественная сладость познания божетвенной мудрости и мифологический «мёд знания». Сам Раскольников долгое время находится между (и одновременно внутри) тех и других противоборствующих сил, на противоположных нравственных полюсах которых находятся соответственно Соня и старуха-процентщица[470]. В одном ряду с Соней

---

[468] *Мочульский К.* Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, 1980. С. 490 – 492.

[469] Ср.: «Достоевский видит в святости женщины могучее средство искупления человека»; «Сони нет без Раскольникова, но Сонина прозрачность позволяет увидеть сквозь нее самого Бога. Бог и есть истинный герой романа. Именно это Присутствие придает роману уникальность и величие» (*Диво Барсотти.* Достоевский. Христос – страсть жизни. М., 1999. С. 31; 41). «Бог и есть истинный герой романа», – это высказывание близко нашей идее теофаничности творчества Достоевского. «Присутствие» Бога мы рассматриваем в качестве поэтической теофании, или предтеофанической ситуации.

[470] «Крест» Раскольникова, как казано, словно заключен в безвыходный круг.

находится её младшая сестра Поля, а также сестра Раскольникова Дуня, его мать и другие женственные персонажи. Это бывшая невеста Родиона Романовича, девушка, встретившаяся ему на улице, дети.

Композиционное значение сновидения определяется тем, что оно знаменует момент возникновения в романе мифологической ситуации, которая всегда «характеризуется особенной эмоциональной интенсивностью»[471]. Благодаря тому, что после этого сновидения Раскольников уже находится в мифологической ситуации, можно рассматривать его приход к старухе как мифологическому демоническому существу. Как уже было сказано выше, «заклад» Раскольникова в этой ситуации является не только метафорой мифо-сказочного путеводного клубка нити. Он символизует собой орудие убийства в его замаскированной форме. Воистину Раскольников вручает старухе загадку её ближайшей судьбы. Символ топора, орудия её смерти – вот что держит она в руках. Одновременно это и путеводный клубок в загробный мир для старухи-процентщицы.

Косвенным подтверждением такого мифо-сказочного прочтения эпизода убийства старухи может послужить летописный эпизод столкновения новгородского князя Глеба с волхвом в одиннадцатом столетии: «Такой волхв явился при князе Глебе в Новгороде. Он разговаривал с людьми, притворяясь богом, и многих обманул, чуть не весь город. И начался мятеж великий в людях. Глеб же, с топором под плащом, подошел к волхву и сказал ему: «Знаешь ли, что утром случится и что до вечера?». Тот же сказал: «Знаю наперед все». И сказал Глеб: «А знаешь ли, что будет с тобой сегодня?». «Чудеса великие совершу», – сказал (волхв). Глеб же, вынув топор, зарубил волхва, и тот пал замертво, и люди разошлись»[472].

В обоих случаях перед нами предсмертная загадка жертве, которой жертва не в силах отгадать. Топор как орудие смерти в том и в другом случае скрыт от глаз жертвы, и его скорее можно назвать оружием. Очевидно, что у князя – боевой топор. Топор, взятый Родионом Романовичем в дворницкой, тоже выполняет функцию боевого топора. Многозначителен сам выбор орудия убийства. Бытовое мимоходное объяснение, которое есть в романе, на самом деле ничего не объясняет: у

---

[471] *Юнг К. Г.* Архетип и символ. М., 1991. С. 283.

Раскольникова был большой складной нож, который казался ему неудобным в таком деле. Но с той же бытовой точки зрения доставка к месту действия такого громоздкого предмета, как топор, порождает ряд неудобств, поскольку приходится придумать и пришить петлю изнутри пальто. С точки зрения криминальной это и опасно. Эту петлю впоследствии Раскольников не сразу вспоминает и устраняет как улику. Топор неудобно доставать из-под пальто, высвобождать из петли в тесной прихожей или комнате старухи. Затем его нужно отмыть, донести обратно и положить на прежнее место. С бытовой и криминальной точек зрения гораздо легче, удобнее, безопаснее можно было использовать любой взятый на улице булыжник размером с кулак. Он поместится в карман, проломит старухин череп не хуже обуха топора, при выходе из дома может быть выброшен тут же в «канаву», возле которой и живёт Алёна Ивановна. Булыжник Достоевскому и Раскольникову на ум не приходит, а большой складной нож отвергается, – тем самым отвергается бытовое прочтение всех романных событий. Не о грабительстве речь. Разбойники на большой дороге весьма часто использовали топоры, но затыкивали их за пояса своих разбойничьих рубах: их ремесло как раз имеет бытовой и криминальный характер.

Но против кого же применим боевой топор, оружие не только древнерусского воина, но и князя? Коротко говоря – против сильного и опасного врага, притом, что враг, как в случае с новгородским князем Глебом, может быть идеологически и религиозно противопоставлен герою. Прочтение образа старухи как мифологического, демонического чудовища соответствует выбору оружия ее противником. На таком прочтении позволяет основываться и место, из которого взят топор. Дворницкая расположена в подвале. Подвал, подполье в поэтике Достоевского символизирует особое «подпольное» психологическое состояние героя. В данном случае подвал дворницкой означает «подполье» самого героя, его подсознательные движения. Он достает топор из своего таинственного, другого (больного, охваченного бесом, «чертом») «я». Топор порождается его подсознанием, тёмной бездной. Одновременно подвал дворницкой созвучен мифологической символике всякого подземелья, как близкого лону Земли, месту, где гнездятся хтонические

---

[472] Повесть временных лет: В 2 Ч. / Подг. текста, перевод Д.С. Лихачева, Б.А. Романова; Под ред. В.П. Адриановой-Перетц: М. ; Л.: АН СССР, 1950. Ч.I. С. 321.

чудовища. Многозначителен автоматизм действий Раскольникова. Он действует по некоему наитию, словно во сне. Предупрежденный страшным сном об убиении лошади о невозможности пролить кровь «по совести», он вдруг меняет своё благое решение и вновь утверждается в идее убийства из-за совпадения, случайно услышанного на торговой площади разговора и т.д.

Позже Раскольников скажет, что его «чёрт тащил». Можно уточнить, что в эпизоде собственно убийства его «топор тащил». Топор становится в определённый момент «теневым» персонажем. «Чёрт» словно вошёл в топор. Тогда и петля для маскировки во время доставки топора становится необходимой. Сам Раскольников стреножен этой петлей, на этой петле, как на аркане, тащит его топор к месту убийства, а потом обратно к дворницкой. Характерно, что в момент нанесения первого удара у Раскольникова совсем нет сил, топор, словно сам поднимается в воздух и опускается на голову старухи. Силы появляются только после удара. Топор сам «сделал» дело: сам сходил на убийство и сводил на него своего сообщника, заставив его одного отвечать за свершенное вместе.

В этом случае понятен жест возвращения топора на место.

В качестве «теневого персонажа» топор совершает *маятниковое* движение от дома Раскольникова к дому старухи и обратно: обратно в дворницкую, обратно в подсознание героя, где вновь явится в сновидении. Он и зародился в сновидении об убиении лошади (советы Миколке из толпы прикончить лошадь топором), и вновь канул в него. Несмотря на то, что топор отмыт от крови в квартире старухи, возвращая его в свой дом, Раскольников приносит себе мщение. Попятное движение топора (от старухиного дома к дому Раскольникова) опасно для убийцы. Больше топор ему не товарищ. Измена топора является в эпизоде сновидческого убийства старухи. На этот раз топор не причиняет старухе вреда, он «изменил» Раскольникову. После убийства топор как бы оживает, у него появляется своя воля. Оказывается, он и раньше служил не Раскольникову, а идее зла.

Каково участие земного лона в убийстве старухи? Ведь между миром и землей существует своеобразный диалог: «Мир и земля сущностно отличны друг от друга и, однако, никогда не разделены. Мир основывает себя на земле, а земля пронизывает мир своим воздыманием в нем. Но сопряженность мира и земли отнюдь

не прозябает в пустом единстве противоположностей, которым нет дела друг до друга. Мир, возлежа на земле, стремится вывести ее из ее пределов. Как мир разверзающийся, он не терпит ничего затворенного. А земля, будучи землей укрывающей, склонна к тому, чтобы вбирать в себя и удерживать в себе мир»[473]. Прав исследователь, который говорит, что «миф о матери-земле глубочайшее прозрение Достоевского»[474], имея в виду рождающее значение земли, её связь в народном сознании с образом Богородицы. Но гениальность Достоевского ещё и в том, что с Землей писатель связывает и возможность гибели человека. Земля у Достоевского божество *откликающееся*. На молитву оно откликается духовной поддержкой, на зов к чудовищам она высылает чудовищ. Вот почему сон Алёши Карамазова на земле благодатен, а сон Раскольникова кошмарен. Земля усиливает в человеке то, что есть, она усиливает производящее начало человеческого духа. Раскольников позволил угнездиться в себе идее убийства – Земля даёт ему в руки орудие убийства. И если старуха возводится в статус хтонического чудовища, то нож против неё не пригоден.

В контексте же христианской духовной традиции, как уже уазывалось выше, такой «теневой персонаж», как топор – это, образно говоря, та «секира, которая при корне дерев лежит» (Мтф. 3. 10). В общемифологическом контексте топор Раскольникова получает жизнеугрожающую векторность. Он при корне Мирового древа жизни, и одновременно – при корне Древа познания добра и зла. Поэтому святотатство – это одна составляющая его образа, а другая (мифосказочная) – драконоборчество. По линии, восходящей к этой культурной традиции, он заступник и спаситель детей и девушек. В эпизоде заступничества Раскольникова за девушку на улице на подмогу ему выступает теневой персонаж христианизованного плана. Это известный народной сказке и быличке тип бывалого солдата, у которого «бравое солдатское лицо с седыми усами и бакенами и толковым взглядом» (6, 41). Городовой унтер-офицер «понимает» студента с одного слова, поскольку в начале

---

[473] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 287 – 288.
[474] *Мочульский К. В.* Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, 1947. С. 380.

диалога они оба находятся в знаковой системе «эпического православия»[475]. Однако в конце их диалога солдат смотрит на Раскольникова непонимающе, поскольку тот вышел из идеи защитника – «змееборца» в идею «демонической личности» (идея Наполеона).

Сновидческой старухе и надо, чтобы Раскольников оставался в идее Наполеона, чтобы навсегда остался «живым мертвецом», враждебным миру живой жизни. Кто-то из её «веселого» народца» советует сновидческому Миколке добить лошадь топором. После реальный маляр Миколка возьмёт на себя грех убийства старухи. Происходит безмолвная диалогическая мена преступлений . Сновидческий Миколка убивает лошадь, потом воплощается в маляра Миколку и берёт на себя грех Раскольникова. Но Раскольникову отдаётся грех убийства сновидческой лошади. При реальном «выгодном» для Раскольникова раскладе, – ведь за убийство сновидческой лошади Порфирий Петрович к ответу не притянет, – мистическая вина героя многократно возрастает. Мена-то на самом деле не в подъём сил исключенного студента: ему предстоит на себе испытать, что такое судьба загнанной лошади. После убийства он дрожит, «как загнанная лошадь». Не случайно перед убийством кучер ударит его, зазевавшегося, кнутом – Раскольников получает «предупредительную», лошадиную дозу боли. Он и оскаливается от удара кнутом, как лошадь. Гачев указывает, что образ коня у кочевых народов – это образ космоса: «Конь Манаса Ак-Кула – как раз телесный образ космоса»[476]. У скандинавов мировой ясень Иггдрасиль в дословном переводе означает «конь Игга» (Игг – одно из имён верховного бога скандинавов Одина, Водана древних германцев). Достоевский говорит, что «русский мальчик так и рождается вместе с лошадкой!». Тем самым топор Раскольникова, направленный в корень Мирового древа, одновременно падает на самого Раскольникова. Пытаясь потрясти мироздание, герой разрушает себя.

---

[475] Под «эпическим православием» понимаем комплекс христианских представлений, связанный с эпическим конфликтом, т.е. с героическим противостоянием «своего» и «чужого» миров (*Николаев О. Р., Б. Н. Тихомиров.* Эпическое православие и русская культура // Русская литература. 1993. № 1. С. 3). Монета, которую дает городовому унтер-офицеру Раскольников, имеет тот символический смысл, что на ней изображен герб государства, на котором – святой Георгий Победоносец, побеждающий змея язычества. На форменных пуговицах солдата тот же герб. Солдат – «государев» человек, жирному любителю «клубнички» он служить не станет, перекупить его невозможно. В сказке и быличке солдат побеждает саму Смерть, обманывает и заставляет служить себе чертей и т.п.

[476] *Гачев Г.* Национальные образы мира. М., 1988. С. 67.

Поддерживая саморазрушение героя «Тайная советница» мира теней подсылает мещанина с репликой «убивец!». Этот теневой персонаж издалека похож на бабу. Все противостоящие Раскольникову персонажи имеют этот хтонический признак: дряблость и расплывчатость облика, как у старухи-графини Пушкина. Дряблое и какое-то бабье лицо у Порфирия Петровича. В фигуре Лужина тоже есть что-то рыхлое, бабье, как и в фигуре следователя. «Бабье» в мужчине у Достоевского символизирует нарушение космического порядка, лада[477]. Не случайно Достоевский подчеркивает рослость и стройность Разумихина и его силу, стройность самого Раскольникова, красоту и женственность Авдотьи Романовны, женственность и моложавость матери Родиона Романовича. Моложе своих восемнадцати лет выглядит Соня Мармеладова. Напротив, отличается дородностью хозяйка публичного дома (сниженный хтонический локус плененных девиц). Дородны и квартирные хозяйки Мармеладовых и Раскольникова. Отсутствует женственность в образе старухи-процентщицы и искажена в образе её сестры Лизаветы.

«Тайной советнице» противостоит Соня с Евангелием-щитом. Соня как бы замещает покойную невесту Раскольникова Наталью Егоровну Зарницыну. Наталья Егоровна, по скупому рассказу самого Раскольникова, была девицей несколько странной и болезненной. Этот теневой персонаж (покойная невеста) оказывает большое влияние на ход событий в романе. Без неё не было бы заемного письма, вызова в полицейскую контору и подозрительного обморока там Раскольникова. Мифологическая ситуация, в которой оказался герой, постоянно вмещает прошлое в настоящее: среди теневых персонажей таким путем всплывает ещё один, важности необычайной. Это сам Родион Романович. Полгода назад он написал статью о преступлении, которая была опубликована месяца за два до преступления, и привлекла внимание следователя. Эта публикация расценивается следователем как исключительно важное косвенное доказательство (улика) вины подозреваемого студента.

Ведь если Раскольников выполняет миссию борца с демонической старухой, то он – мститель за «заеденные» жизни детей и молодых девиц. По древним

---

[477] Ср.: «Русский народ не чувствует себя мужем, он все невестится, чувствует себя женщиной перед колоссом государственности» (*Бердяев Н.* О «вечнобабьем» в русской душе // Философия творчества,

представлениям, убийство из мести имело три градации: у исландцев, например, не было понятия убийство вообще, а только конкретные термины, такие как убийство в бою или открытое убийство – «víg». Юридически «víg» означало, что совершивший его должен объявить о нём «немедленно, не дальше, чем у третьего дома». Если же совершивший убийство не объявлял о нем так, как полагалось, то оно уже было не «víg», а «mor□», и совершивший его считался вне закона. В «Саге о Гисли» упоминается ещё одна разновидность убийства: Launvíg, нечто среднее между víg и mor□». Убийца в этом случае не объявляет о том, что он совершил, но оставляет свое оружие в ране»[478].

По этой архаической терминологии убийство, совершенное Раскольниковым, можно отнести к средней форме – «Launvíg». Он «оставил» своё оружие в ране, а поскольку старуху убила идея, то этим оружием можно считать статью Родиона Романовича о преступлении. В убийстве Раскольникова есть и элемент «víg». Он долго колеблется – не донести ли на себя, то есть – не объявить ли о совершенном «у третьего дома»[479]. Замещением «третьего дома» стала комната Сони Мармеладовой в квартире косноязыких Капернаумовых. Форма Сониной комнаты клинообразна, она полна света от *трёх* больших окон – эта секира света отделяет убийцу от теневых персонажей хтонической направленности. Решиться на признание помогает и «теневая» невеста героя – покойная Наталья Егоровна Зарницына.

В ее имени-, отчестве-, фамилии слышится намёк на зарю пробуждения, уснувшей было души Раскольникова: Наталья (родная, природная, - «Природа»), Егоровна (Егорий Храбрый, народное именование христианского святого Георгия Победоносца), Зарницына (заря пробуждения, воскрешения души). Родион говорит Соне, что «она» (бывшая невеста) не одобряла его идей о преступлении. В Сониной комнате, полной солнечного света, будут отпевать Катерину Ивановну, мачеху Сони, умершую со словами сравнения себя с загнанной клячей. В солнечных лучах будет куриться жертвенный дым церковного кадила: присутствие Раскольникова на этой

культуры и искусства: В 2т. М., 1994. Т. I. С. 293).

[478] *Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги. Л., 1971. С. 84.

[479] Чило три здесь является примером народно-христианской сакрализации художественного пространства.

«жертве», словно сгорающей в солнечном огне жертвенной лошади, станет для героя ещё одной ступенькой на пути к раскаянию.

Тем самым образ Сони напояется как тварным солнечным светом, так и нетварным светом христианской любви. Он помогает герою выйти из «чрева» чудовища-Петербурга на безбрежное открытое пространство русской земли, где ему обеспечено нравственное и физическое выздоровление. «Теневые персонажи» связаны со стихией огня, земли и воды. «Горит» голова Прохарчина после того, как он побывал на пожаре в компании Зимовейкина и Ремнева. Странствие Фомы Опискина прервано небесным огнем – ударом молнии. Ламберт в романе «Подросток» мечтает купить дровяной склад и «вытопить» улицу, своего рода жест ложного юродства. Перед преступлением побывал на пожаре и Раскольников.

В баньке Фёдора Павловича Карамазова рождается Смердяков на погибель хозяина баньки. Вода почти всегда бывает рядом с огнём, и это сочетание является у Достоевского знаком беды. Молния и ливень в «Селе Степанчикове», «канава» возле дома старухи-процентщицы, «баня» Свидригайлова, гроза в ночь его гибели, банька Карамазова символизуют одновременно огонь и воду. Марья Ставрогина, кончина которой уготована в огненной купели, по её словам, своего ребеночка «в пруд снесла». Раскольников после убийства размышляет о возможности покончить с собой, бросившись в «канаву», и наблюдает такую попытку пьяницы Афросиньюшки. Он же до того побывал на пожаре, где спасал детей. Свидригайлов исполняет задуманное в дождливую ночь возле пожарной каланчи. Герой «Бобка» созерцает лужу в могиле.

Возмущение и смешение (столкновение) стихий у Достоевского связано с возникновением и течением мифологической ситуации. Мифологическая ситуация возникает, как правило, после смерти одного из персонажей: смерть генерала Крахоткина в «Селе Степанчикове» позволяет воцариться Фоме Фомичу, смерть старухи-процентщицы[480] образует свой «теневой кабинет» в романе, смерть старца

[480] Алёна Ивановна похожа не только на Бабу-Ягу, но и на еретницу русских быличек. Между тем, по народным представлениям, еретницы спят в старых могилах, в своем смертельном сне продолжая сохранять способность «просыпаться» и вредить живым людям. Считают, что их взгляд в этом случае представляет смертельную опасность. Встретиться с еретницей глазами – значит заболеть смертельным недугом, который постепенно высушивает, «испепеляет» тело человека изнутри,

Зосимы и смерть старика-Карамазова связаны как-то со смертью Лизаветы Смердящей. Смерти может предшествовать некое «усыпление» героя. Сон здесь является метафорой смерти. Раскольников размышляет о предстоящем убийстве в сноподобном состоянии. В подобном состоянии находится герой «Бобка», герой «Сна смешного человека» прямо грезит в сновидении. Впадает в состояние кошмара наяву Голядкин-старший в поэме «Двойник». Ордынов в «Хозяйке» «спит» наяву. Пробуждение от такого сна переживается как исцеление от болезни[481].

Мифологическая ситуация заканчивается вместе с пробуждением-выздоровлением, как это было с Раскольниковым. Такому пробуждению соответствует гармония между стихиями: открытые природные пространства, весенний яркий свет, святые дни Пасхи. Мифологическая ситуация была полна демонофаний – явлений хтонических персонажей. Она преодолена иерофанией, явлением грешнику «святой грешницы» Сони со спасительным Словом Евангелия. Иерофания здесь может рассматриваться как часть теофании: Бог явлен через образ человеческий, женственный, соотнесённый с образом Богородицы и Софии, Премудрости Божией. Герои Достоевского находят пути к Христу, окунувшись в сон и смерть, проходя лабиринтами «теневых кабинетов» искушений и неверия. Устами главного героя романа «Игрок» Достоевский говорит: «Большею частью мы, русские, так богато одарены, что для приличной формы нам нужна гениальность» (5, 230). Наблюдения над поэтикой «теневого персонажа» дают возможность предположить, что гениальности недостаточно. Русским для приличной формы нужна не только гениальность, но и праведность. Гениальность приобрести нельзя, а праведность можно нажить. Именно этому учит Евангелие. Вот почему можно сказать, что истинной формой русского духа будет теофания: Бог явится взыскующему. Христос у Достоевкого несёт свет Свой во мрак «хронотопа», сакрализуя его.

действуя подобно подземному огню. См.: *Иванов В. В.* Русский мифологион. Петрозаводск, 1988. С. 192.

[481] Ф. М. Достоевский в художественной форме предвосхитил открытия психолого-философской школы. Г. И. Гурджиева и П. Д. Успенского о «спящем человеке». См.: *Успенский П. Д.* Четвертый путь. Л., 1997.

ГЛАВА 7. ДИАЛОГ ИЕРАРХИЙ

7. 1. Поэтика иерархически маркированного «триалога»

М. М. Бахтин много и верно сказал о диалогизме у Достоевского, оставив своим последователям среди других проблему взаимных связей текучести и стабильности, изменний и порядка, разрушения и созидания. Он не занимался специально проблемой иерархии, часто показывая процессы разрушения иерархических связей средствами комизма и явлений, близких комизму и смеху. Ему было близко то понимание структуры, которое развивает в наши дни новейшая наука – синергетика: «Структура – это локализованный в определенных участках среды п р о ц е с с»[482] (разрядка моя – В.И.).

Герой Достоевского – человек «порога», он на грани выбытия из иерархии социума, но в то же время он человек иерархии. Это очень часто – «исключенный» чиновник или отставной офицер. Сознание этого героя приспособлено к диалогическому поиску истины, поскольку сама иерархия обладает способностью вступать в диалог с другой иерархией. Само её существование обеспечивается определенным уровнем диалогического обмена, подобно обмену веществ в живом организме. Диалогические отношения иерархии социумов и иерархии духа существуют в силу внутренней необходимости в них. При этом сознание героя есть та точка, где собственно соприкасаются и вступают во взаимодействие иерархи. Герой вступает в диалог как часть иерархии. Важным символом иерархии социума является образ высшего чиновника, «генерала», «его превосходительства». К символу иерархии нравственных ценностей относится мелкий чиновник, олицетворяющий собой «маленького человека». Проблему поэтики чина (иерархическую поэтику) у Достоевского можно рассматривать сквозь призму отношений «его превосходительства» и «титуляшки» или «каллистратишки».

В русской литературе до Достоевского существовала традиция изображения грозного генерала (А.С. Пушкин), распекающего генерала (Н.В. Гоголь). В первом же романе «Бедные люди» молодой писатель основал свою собственную традицию,

---

[482] *Князева Е. Н., Курдюмов С. П.* Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. № 12. С. 6.

изобразив генерала христиански милостивого. Что касается фигуры «маленького человека», то до настоящего времени упускалось из виду существенная черта «титуляшки» – он фигура не одиночная, а парная, и в жизни она не столько противопоставлена, сколь сопоставлена с «его превосходительством». Очевидно, что изображеие мелкого чиновника неполно без его отношения к генералу и генеральству.

Сразу уточним, что у Достоевского в эту диалогическую парную композицию персонажей вводится третье лицо – непосредственный начальник «титуляшки» или «каллистратишки». Мелкий чиновник, старший чиновник и высший чиновник составляют у Достоевского символическую триаду, государственной иерархии. Введение третьего лица в диалог двух персонажей, при условии, что все они иерархически маркированы, является тем принципиально новым обстоятельством, которое позволяет рассматривать **иерархический диалог у Достоевского в качестве варианта его «триалога»**. В чиновной триаде каждый её участник имеет свою функцию и собственное отношение к иерархии. Мелкий чиновник у Достоевского предстаёт такой же неотъемлемой частью иерархии, как и генерал. «Титуляшка» признаёт право генерала на «распеканцию» («Бедные люди»), он боится закрытия канцелярий («Господин Прохарчин»), он напрашивается на генеральское титулование («Село Степанчиково»). Целокупное изображение «маленького человека» с «их превосходительством» позволяет полнее отобразить правду жизни, чем это было возможно, например, в гоголевской «Шинели».

Сама русская литература XIX в. создавалась едва ли не исключительно теми же чиновниками, нередко имевшими чины «превосходительные»: от титулярного советника А.С. Пушкина до действительного статского советника (генерал-майора) М.Е. Салтыкова-Щедрина и камергеров Ф.И. Тютчева и А.А. Фета[483]. Из первоклассных русских писателей этой эпохи в отношении чинов был обойденным лишь Ф. М. Достоевский, по последнему званию оставшийся «отставным подпоручиком». В генералы писатель не вышел, но именно он показал в генерале человека.

---

[483] Подробнее об этом см.: *Иванов В. В.* Поэтика чина // Новые аспекты в изучении Достоевского: Сб. науч. трудов. Петрозаводск, 1994. С. 69 – 70.

Благоговение «титуляшки» перед «превосходительством» имеет у Достоевского оттенок религиозного трепета, в основе которого находится ощущение нравственного значения генерала и генеральства в жизни вообще. Иерархия имеет свою знаковую систему, выраженную, прежде всего, мундиром, орденскими лентами и знаками: «Победы, титулы, награждения, – все то, что определяло и определяет жизнь, что строит (иерархический) образ человека»[484]. И действительно, наградные деньги, которых ожидает Девушкин – это своего рода пуповина, «привязка» к иерархии.

В отличие от Гоголя мотив наградных денег у Достоевского в «Бедных людях» обретает нравственное звучание, поскольку в нём очевиден христианский милосердный жест. Однако начинается эпизод встречи мелкого чиновика с генералом совершенно по-гоголевски – генеральским гневом и трепетом «титуляшки». Словно предчувствуя встречу с генералом, Девушкин в письмах к Вареньке большое знчение придает своему мундиру: «Не скрою от вас, маточка, что убивают меня долги мои и худое положение моего гардероба» (1, 65). «Его превосходительство обратили вимание на фигуру мою и на мой костюм. Я вспомнил, что я видел в зеркале…» (1, 92). Именно нарушение «гардероба» – отскочившая пуговка в сцене встречи Девушкина с директором департамента по поводу испорченного Макаром Алексеевичем документа – представляется губительным для Девушкина: «Вся репутация потеряна, весь человек пропал!» (1, 92).

Сцена встречи Девушкина с генералом требует более подробной цитации, чем в разделе «Шут-юродивый». Как уже сказано, поначалу генерал предстаёт традиционным грозным и распекающим высшим начальником. Сам Макар Алексеевич ничего не имеет против «распеканции»: «Отчего же и не распечь, коли нужно нашего брата распечь. Ну да положим и так, например, для тона распечь<…> А так как разные чины бывают и каждый чин требует совершенно соответственной по чину распеканции, то естественно, что после этого и тон распеканции выходит разночинный, – это в порядке вещей! Да ведь на том и свет стоит, маточка, что все мы один перед другим тону задаем, что всяк из нас один другого распекает. Без этой

[484] *Бахтин М. М.* Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 137.

предосторожности и свет бы не стоял и порядка бы не было» (1, 63).

«Маленький человек» Достоевского признаёт иерархию не потому, что забит, а потому, что видит – «на том свет стоит». Иерархия для него есть зримая знаковая основа глубинного миропорядка и мироустройства. Прочитав «Шинель», Девушкин возмущенно заявляет, что это «злонамеренная книжка». Удивляясь неестественной забитости Башмачкина, Макар Алексеевич решительно восклицает: «...это просто неправдоподобно, потому что и случиться не может, чтобы был такой чиновник» (1, 63). Итак, Девушкин совершенно готов к «распеканции», тем более, что действительно виноват – испортил важный документ: «Начали гневно: «Как же это вы, сударь! Чего вы смотрите? нужная бумага, нужна к спеху, а вы ее портите. И как же вы это», – тут его превосходительство обратились к Евстафию Ивановичу. Я только слышу, как до меня звуки слов долетают: «Нерадение! неосмотрительность! Вводите в неприятности!»... – Прервём цитату, чтобы обратить внимание на непосредственного начальника Девушкина, Евстафия Ивановича. Роль такого начальника в диалоге иерархий исключительно велика. Именно начальник отделения или стола докладывает генералу, аттестует своего подчинённого. Издавна повелось так, что непосредственный начальник тогда только порядочен, когда даёт положительный отзыв вышестоящему иерарху о младшем чиновнике. Эта традиция могла нарушаться только по соображениям исключительной важности – по причине государственной измены, например. В этом обстоятельстве заключалась большая доля офицерской и чиновничьей чести и порядочности, переходящей почти в этикет. Батальонный или полковой командир всегда должен был защитить, отстоять младшего офицера перед начальником дивизии.

Вспомним знаменитого капитана Тушина перед старшими офицерами, Тушина перед распекающим генералом, получившим от штабных офицеров неточную информацию о батарее капитана Тушина. Не Девушкин ли это в офицерских погонах? Не отскочившая ли пуговка с мундира Девушкина – разутые ноги Тушина? И не в роли ли Евстафия Ивановича старший офицер Андрей Болконский, вступившийся за младшего офицера перед генералом?! Тушин, как и Девушкин, молча сносит попрёки иерарха: тут традиция, этический, но и этикетный момент. Здесь должен говорить за подчинённого непосредственный начальник – это

его нравственная и должностная обязанность. Возле Тушина не случилось его полкового командира, его обязанности взял на себя другой старший офицер, оказавшийся рядом, – Болконский поступил этично, но и этикетно одновременно. Л. Н. Толстой отразил в своём романе реально существовавшую традицию заступничества старшего за младшего перед высшим. Толстой взял свою сцену из жизни, как и Достоевский – свою, но совпадение деталей двух сцен хотя бы и на уровне типологии поразительное. И всё же – не только в жизни, но уже и в литературе существовала эта традиция, когда Толстой, сознательно, возможно, и не следуя ей, её продолжил. Не линию Гоголя развил, создавая своего «маленького человека», а линию Достоевского.

Возвращаясь к цитации Достоевского, вспомним, что ведь было чего опасаться Девушкину и помимо испорченной бумаги. И было от чего защищать его Евстафию Ивановичу. Как раз перед случаем с бумагой Макар Алексеевич четыре дня «отсутствовал от должности», как сам он деликатно выразился в письме к Вареньке. Те несколько кабинетов, которые он должен пройти до кабинета «его превосходительства», становятся для него восхождением к вершине иерархии социума. Художественное пространство романа в этом эпизоде динамически наполняется, топография романа здесь исполнена особо глубокого смысла. Ведь «всякое перемещение (всего человека, руки при жестикуляции), кроме своего реального, сюжетного и бытового осмысления… имеет всегда определенное топографическое (иерархически окрашенное) осмысление, это – перемещение из одной топографической точки в другую»[485].

Именно таково перемещение Девушкина внутри анфилады комнат департамента: «Ведут меня через одну комнату, через другую комнату, через третью комнату, в кабинет – предстал! Положительного отчёта, об чём я тогда думал, я вам дать не могу. Вижу, стоят его превосходительство, вокруг него все они («все они» – собирательное обозначение представителей иерархии – В. И.). Я, кажется, не поклонился; позабыл (упущение такого существенного момента субординации, как приветствие высшего лица, здесь, конечно, не случайно. Будущее нарушение иерахических принципов социума словно подготавливается тем, что генерал не

замечает такого этикетного нарушения со стороны подчиненного – В.И.). Оторопел так, что и губы трясутся и ноги трясутся. Да и было отчего, маточка. Во-первых, совестно; я взглянул направо в зеркало, так просто было отчего с ума сойти от того, что я там увидел» (1, 92).

Паническая оторопь Девушкина вызвана его ожиданиями выбытия из иерархии, что воспринимается как гибель. Девушкин предпринимает попытку извиниться: «Я раскрыл было рот для чего-то. Хотел было прощения просить, да не мог, убежать – покуситься не смел, и тут… тут, маточка, такое случилось, что я и теперь едва перо держу от стыда. Моя пуговка – ну ее к бесу[486] – пуговка, что висела у меня на ниточке – вдруг сорвалась, отскочила, запрыгала (я, видно, задел её нечаянно), зазвенела, покатилась и прямо, проклятая, к стопам его превосходительства, и это посреди всеобщего молчания! Вот и всё было моё оправдание, всё извинение, весь ответ, всё, что я собирался сказать его превосходительству! Последствия были ужасны! Его превосходительство тотчас обратили внимание на фигуру мою и на мой костюм…» (1, 92).

В контексте знаковой системы православно-христианской аксиологии отскочившая пуговка с мундира означает нечто вроде нахального шутовского выверта, почти юродского жеста, разрушительного для иерархии. Ведь юродивый потому и обнажался, что вместе с социальной иерархией отрицал её символы и знаки, вводя свои. Ведь пуговка-то металлическая («зазвенела»), ведь на пуговке-то герб государства: это ещё как примет генерал пуговку, подкатившуюся к его стопам (не брошенную ли?!). Молчание оторопевшего Девушкина переходит в «голос» звучащей «посреди всеобщего молчания» пуговки. Сам Девушкин, хотя и иронически аттестует «голос» пуговки: «вот и весь мой ответ», однако здесь страх выбытия из иерархии канцелярий достигает своего апогея. Звон упавшего иерархического знака триедино вбирает в себя голос как таковой, косноязычие онемевшего персонажа и исихийно «зазвучавшее» вдруг всеобщее молчание чиновников – реакция иерархии на опасность.

Девушкин называет пуговку «проклятой», словно открещивается от неё: «ну

---

[485] *Бахтин М. М.* Дополнения и изменения к «Рабле». С. 153.

её к бесу». Пуговка здесь оказывается в роли того самого «теневого персонажа» или «вещей вещи», каким становится обыкновенный топор из дворницкой в романе «Преступление и наказание». Пуговка ведёт («тащит») героя к скандалу, но скандала не происходит, поскольку ситуация разряжается милосердным жестом высшего иерарха. Генерал *благодатно* не реагирует на явное нарушение социального этикета, его реакция проистекает из *соборного* чувства ответственности каждого за всех. Социальная иерархия оказывается поддержаной и спасенной иерархей духа. И вот здесь-то и проходит рубеж, отделяющий генерала Достоевского от генерала Гоголя. Это отличие и отделение начинается с момента заступничества непосредственного начальника: «Не замечен, ни в чем не замечен (разумеется, начальник Девушкина тонкий канцелярский стилист: он не говорит о подчинённом «не виновен, во всём исправен», но – «не замечен» – этого достаточно для защиты Девушкина и собственной безопасности. – В.И.), поведения примерного, жалованья достаточно, по окладу» (1, 93). Реакция генерала неожиданна ни для Девушкина, ни для читателя: «Ну, облегчить его как-нибудь, – говорит его превосходительство. – Выдать ему вперед…» – «Да забрал, говорят, забрал, вот за столько-то времени вперёд забрал. Обстоятельства, верно, такие, а поведения хорошего и не замечен, никогда не замечен». Я, ангельчик мой, горел, я в адском огне горел! Я умирал! «Ну, – говорят его превосходительство громко, – переписать же вновь поскорее; Девушкин, подойдите сюда[487], перепишите опять вновь без ошибки; да послушайте…" Тут его превосходительство обернулись к прочим, роздали приказания разные, и все разошлись. Только что разошлись они, его превосходительство поспешно вынимает книжник и из него сторублёвую. "Вот, – говорят они, – чем могу, считайте, как хотите…" – да и всунул мне в руку. Я, ангел мой, вздрогнул, вся душа моя п о т р я с л а с ь (разрядка моя – В.И.); не знаю, что было со мной; я было схватить их руку

---

[486] Отскочившая пуговка с мундира чиновника – «дело» беса, налицо отрицательная сакрализация предмета.

[487] Этим милостивым приглашеним Девушкин перемещается с того «адского» места, где он «горел», «умирал» в другое, спасительное, место иерархии. Это место в сочетании с вдруг наступившим уединением мелкого чиновника с «его првосходительством» напоминает евангельские слова о «месте злачном, месте прохладном» у Отца Небесного. Происходит некое соборное присоединение души измученного чиновника к незримой Церкви, из иерархии социума он переносится в иерархию духа. Заступничество непоредственного начальника перед высшим иерархом соответствует христианской традиции молитвенного заступничества Сына Божия за человека перед Богом Отцом.

хотел[488]. А он-то весь покраснел, мой голубчик, да – вот уж тут ни на волосок от правды не отступаю, родная моя: взял мою руку недостойную, да и потряс её, так-таки взял да потряс, словно ровне своей, словно такому же, как сам, генералу. "Ступайте, говорит, чем могу… Ошибок не делайте, а теперь грех пополам"» (1, 93). Душа Девушкина потрясена воздействием и сопричастностью «совестному акту», переживаемому директором департамента. Бумажник «его превосходительства» сакрализуется христианской наполненностью милосердного жеста. Генерал и его подчинённый являют собой в этот момент те две фигуры, которые, по евангельскому слову Христа, собраны вместе «во имя Мое». Третий «голос» этого триалога заключается всамом жесте, а явно прозвучит позже – в открытом похвальном слове Девушкина о «делах его превосходительства».

Но директор нарушил иерархию – это «грех» с точки зрения чиновной иерархии, подрыв иерархических основ, уравнение двоих людей, подчёркнутое рукопожатием генерала. Жест генерала, прежде всего, духовен, вот почему Девушкин испытывает глубочайшее потрясение. Его радость, которую он не в силах скрыть от своих насмешливых сослуживцев – очевидно празднично-пасхального типа. Это радость воскресения. «Грех пополам» – вот почему эта просьба генерала о неразглашении «табельного» греха разглашается Девушкиным, душа которого находится в неизмеримо более высоких сферах ликования. Девушкин обретается в предтеофанической ситуации, он «Бога узрел» духовными очами.

В этой удивительной сцене представлен богатейший спектр нравственных смыслов: здесь происходит величественный диалог иерархий – **диалог иерархии социальной и иерархии православных нравственых ценностей.** Иерархии вошли в непосредственное соприкосновение, и на определённый момент нравственные ценности перекрыли все социальные барьеры. Один из высших иерархов государства (тайный советник для младшего чиновника, очевидно, является одним из высших столпов общества и государства) нисходит до низшего, а тот как бы поднимается и уравнивается с высшим.

---

[488] Девушкин порывается поцеловать руку генерала: он развивает ситуацию перенесения персонажей в иерархию духа. Милосердие его превосходительства как бы возводит его в священнический сан. Ср.: «В православной церкви – обычай целовать руку архиерея и священнослужителя при

Несомненно, что жест генерала в романе «Бедные люди» исполнен христианской духовности и христианской нравственности, это благодатный жест, в результате которого сходятся вместе, в соборном единении высший и низший, «больший» и «меньший», по евангельскому Слову: «Больший из вас да будет вам слуга: Ибо кто возвышает себя, тот унижен будет; а кто унижает себя, тот возвысится» (Мтф. 23, 11 – 12)[489]. В этом и других местах Евангелия Иисус постоянно подчеркивает и проповедует самоумаление, показывает отличие духовной иерархии от земной: «… цари господствуют над народами <…> А вы не так: но кто из вас больше, будь как меньший» (Лк. 22: 25 – 26). Нравственность обращается к социуму в лице его «столпа» и получает положительный (нравственный) ответ. И в генерале, и в пьянице, и в преступнике гений Достоевского будет находить страдающего и сострадающего человека. Христос незримо присутствует в этой сцене милосердного жеста. Здесь налицо «нравственный центр» этой «картины-иконы», имеется точка зрения Христа, с которой совпадает точка зрения и «голос» главного героя и автора. Герой сначала «умирает» от страха и стыда, а затем «воскресает» в результате милосердного жеста. Его «адкое стояние» меняется «райским блаженством».

Материальная помощь директора департамента подоспела в самую нужду Макара Алексеевича. Она была оказана ему сразу после того, как сам Макар Алексеевич одолжил несчастному отцу семейства – «исключенному» чиновнику Горшкову уже «совершенно последние» двадцать копеек серебром, на самое необходимейшее себе, кругом задолжавшему, оставленные. Очень немногим мог пособить Девушкин своему соседу Горшкову, но его копейки в евангельском смысле значат неизмеримо больше сотенной купюры «его превосходительства». Здесь явственно звучит мотив лепты евангельской вдовы, нежданно укрупняющий образ Девушкина. Ведь в глазах бедного Горшкова Девушкин (как-никак служащий титулярный советник, живущий без семейства, сам по себе) чуть что не тот же генерал. Сейчас у него нет денег, да ведь ему жалованье идёт, и наградные могут выйти.

благословении» (Энциклопедический словарь. Изд. *Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон.* СПб., 1898. Т. 24-а. С. 766).

Мотив наградных денег у Достоевского по сравнению с тем же мотивом в гоголевской «Шинели» куда значительнее – опять же за счёт нравственного православно-христианского наполнения его идеей помощи ближнему. Горшков умаляется и теряется перед Девушкиным, почти как тот перед генералом: «Хотел было без сахару пить, начал опять извиняться, когда я стал уверять его, что нужно взять сахару, долго спорил, отказываясь, наконец положил в свой стакан самый маленький кусочек и стал уверять, что чай необыкновенно сладок. Эк, до какого уничижения доводит людей нищета!» (1, 89).

Сам принцип глобального диалога подразумевает наличие в тексте повторяющихся сцен, причём повторение идёт по принципу амплификаци, столь свойственному агиографической литературе. В этих сценических повторах нравственных поступков христианская этика преобразуется почти в этикетный строй жестов. По другому поводу и в несколько неожиданном источнике, но совершенно верно сказано, что «этикет – всегда диалог, даже в том случае, если участники общения разделены пространством и временем»[490].

Диалогичность «переклички» эпизодов «облагодетельствования» Девушкиным Горшкова и «облагодетельствования» генералом Девушкина подтверждается и необыкновено близким расположением их в тексте. Но ведь и весь текст романа насыщен, пронизан этическими поступками его героев: Девушкин помогает Вареньке, Варя – Девушкину, а раньше – оставившему курс студенту Покровскому. Это и Федора, у которой Варя живёт почти бесплатно, и Евстафий Иванович, вступающийся за Девушкина перед генералом, сам милосердный генерал, наконец, помещик Быков? Да, Быков, который по его понятиям, совершает необыкновенно широкий и благородный жест, беря опозоренную им Варвару Алексеевну замуж. В сущности, в «Бедных людях» налицо полилог положительных жестов и поступков. Каков же исход их, каков результат?

В маленьком романе потрясающе много смертей: смерть отца Варвары Алексеевны, смерть её матери, смерть студента Покровского, смерть ребёнка в семье Горшкова, смерть самого Горшкова, весьма мрачные и далеко намекающие

---

[489] См. также: Мтф. 23: 19, 30; Мтф. 20: 26 – 27.

предчувствия Варвары Алексеевны в отношении собственной недолговечности. Выход Варвары Алексеевны замуж за нежеланного и нелюбимого человека как бы завершает, регистрируя и суммируя, неудачу и безрезультатность всех положительных поступков. Никто из героев романа не утешен, не спасен, никто не избежал своей горькой судьбы, а финал сродни финалу любой шекспировской трагедии: сцена буквально усеяна трупами. Но автор и не задавался целью внешнего спасения своих героев от их участи. Достоевскому нужен не положительный результат положительного поступка в его внешнем проявлении, а сам по себе поступок и есть результат, искомый автором. Система нравственных жестов у Достоевского становится проявлением нравственной жизни как таковой, необходимой основы существования вообще. Награда героя заключается в самой нравственности, а не во внешнем результате её.

Известно, что мерой нравственного для Достоевского служит учение Христа, сам образ Христа – нравственный и поэтический итог Библии.

Ветхозаветная идея богоборчества обрела в Новом Завете свое логическое завершение. Распятие в конце Евангелия обращает на себя внимание читателя как знак восклицания, который одновременно является знаком утверждения нового понимания любви – любви без кастовых, сословных или национальных различий. В определённом смысле Евангелие есть попытка преодоления ветхозаветной идеи богоборчества идеей любви в её новом понимании. Эта попытка осуществляется в форме диалога. Монологическое начало древнеиудейской культурной традиции обогащается здесь новозаветной традицией диалога, диалогическим поиском Истины. Если ветхозаветный Бог диктовал свой Завет человеку почти как ультиматум, то Христос пришёл с притчей и диалогом. Величайшее значение образа Христа для поэтики Библии заключается в том, что Он принёс в её поэтику диалог: Бог сошёлся с человеком в разговоре, беседе, размышлении. Это стало возможным лишь потому, что Бог в Новом Завете явился во плоти и образе человеческом, Он явился Сыном Человеческим. Ряд ветхозаветных теофаний здесь не только дополняется новыми Богоявлениями, но на несколько лет общение Бога с человеком

---

[490] *Байбурин А. К.* Об этнографическом изучении этикета // Этикет у народов Передней Азии: Сб. ст. М., 1988. С. 20.

становится каждодневной реальностью: теофанное бытие становится кенотическим. Кенозис, эта очеловеченная теофания, дал возможность небесной иерархии соприкоснуться с иерархией человеческой, земной. Причём в лице Самого Сына Божия предстала соборность в аспектах Бога и Сына Человеческого.

Христос учит человека мыслить через чувство и образ, добиваясь принятия своих идей посредством убеждения. Он именно Равви – Учитель. Как прежде Иисус растолковывал ученикам свои притчи, так на кресте проиллюстрировал суть учения в целом. Не словом, но жестом. И жест этот – юродский, ибо, по словам апостола Павла, «слово о кресте для погибающих юродство есть, а для нас спасаемых – сила Божия. <...> Ибо когда мир с в о е ю мудростью не познал Бога в премудрости Божией, то благоугодно было Богу юродством проповеди спасти верующих»[491].

Последний «урок» Христа возвещал ученикам о практическом применении проповеди в жизни человеческой. Поэтому юродство – это христианское мироощущение, утверждаемое определнным образом, который многим кажется безумием. В том же месте апостол Павел замечает: «А мы проповедуем распятого Христа, для Иудеев соблазн, а для Еллинов безумие»[492]. В апокрифическом евангелии читаем: «Но слова, которые ты нам говоришь, – для мира смех и глумление, ибо не понимают их. Как ныне сможем пойти мы, дабы провозгласить их, ведь не причисляют нас к миру»[493]. То, что древние христиане называли смехом и глумлением, в древнерусском юродстве получило стойкое наименование «зрелища страшна и чудна». Первым таким «зрелищем» в христианском мире и было распятие Спасителя на горлгофском кресте. Христос использовал распятие как нагляднейший (юродский по форме) знак-жест, неотъемлемо входящий в его «юродство проповеди». «Страшность» юродского действа заключается в реальном страдании, в готовности умереть сию секунду за религиозную идею, а «чудность» – в особо странной форме подачи этой идеи, в особой эстетике назидания. Как сформулировал Бахтин, «юродство есть своего рода форма, своего рода эстетизм, но как бы с

---

[491] Первое послание к Коринфянам *св. ап. Павла.* 1: 18, 21.
[492] Первое послание к Коинфянам *св. ап. Павла.* 1: 23.
[493] Евангелие от Фомы. Ст. 142. Цит. по: *Трофимова М. К.* Историко-философские вопросы гностицизма. М., 1979. С. 196.

обратным знаком»[494]. Комментируя это высказывание Бахтина, Г. Померанц высказывает своё несогласие с определением юродства у Достоевского как эстетизма: «Я не могу с этим согласиться, и мне кажется, что Бахтин, в последние годы, сам от этого отошел. Эстетизм – вырождение юродства (например, у Фёдора Павловича Карамазова). Подлинное юродство не имеет с эстетизмом решительно ничего общего. Оно так же серьезно, как распятие»[495].

В свою очередь мы должны признать как правоту первого, так отчасти и второго высказывания. Ведь Бахтин использует термин «эстетизм» условно, оговариваясь, что это «как бы эстетизм», «как бы с обратным знаком». Бахтин вовсе не настаивает на несерьезности феномена юродства или несерьезности тех форм его воспроизведения, которые мы наблюдаем у Достоевского. С другой стороны, само по себе замечание Померанца о серьёзности юродства «как распятия», разумеется, не вызывает возражений, когда речь идет именно о юродстве Христа-ради, о полной и величайшей серьезности его *православно-нравственной функции, его задаче.* Но эстетические *формы,* в том числе и юродства Христа-ради, вполне могут использовать смеховые приёмы, близкие шутовству и скоморошеству – об этом написаны классические работы Д.С. Лихачева, А.М Панченко, Н.В. Понырко[496].

На наш взгляд, этот «обратный знак» как раз и даёт эффект «странности», «чудности». И в самом деле, точка зрения юродивого не просто иного уровня, чем точка зрения мирянина – она обратна «миру», противоположна обыденному мироощущению, поскольку находится в ином ряду аксиологии. Юродский жест есть обращение иерархии нравственности к иерархии социума. Юродивый вовсе не имеет задачу рассмешить или разозлить адресата своего жеста. Смех или гнев адресата юродского жеста свидетельствует о неспособности быть адекватным этому жесту, о том, что адресат находится за пределами православной аксиологии. Поэтому-то в ходе диалога жест этот по преимуществу действует на иерархию внешнюю

---

[494] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С.269.

[495] *Померанц Г.* Уникальный жанр // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 1. Ч. 1. / Сост. К. Степанян и Вл. Этов. Ред. К. Степанян. М., 1993. С. 23.

[496] См. также, например: *Иванов В.В.* Безобразие красоты. Петрозаводск, 1993; *Иванов В.В.* Достоевский. Поэтика чина // Новые аспекты в изучении Достоевского / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск, 1994 и др. наши работы, а также: *Кунильский А.Е.* Смех в мире Достоевского. Петрозаводск, 1994.

разрушительно, выводя её членов и кооптируя в собственную систему. С несомненностью в этом процессе выведения-возведения личности наличествует её амбивалентное унижение-возвышение. Существенным моментом природы юродского жеста является воплотимость юродского слова в деяние: слово это тоже жест, дело, событие в материальном мире, а не только в духовном. Достаточно указать здесь на ряд чудес, творимых Учителем в канонических Евангелиях. Нечто подобное обнаруживается и в апокрифическом Евангелии от Фомы: слово ребёнка Христа тотчас претворяется в деяние: он управляет течением воды, лепит из глины воробьев, которые оживают по его слову и улетают и т.п.[497].

Известен «символ веры» Достоевского: «Я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и светло. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа»[498]. Известно и то, что христианство воспринято писателем в его народной адаптации. Среди народных идеалов он прямо называет «юродивых», «Иванушек», «самого Илюшу героя»[499]. «Оставалась надежда на народ, но он лежал в косной массе. У него – Алексей человек божий»[500]. Общехристианский святой, Алексей человек божий, может быть, потому так почитался на Руси, что был юродивым, был близок одному из национальных типов праведника.

Этот тип праведности близок психологии самого Достоевского.

Ещё в юности в письме к брату он размышлял: «Мне кажется, что мир наш – чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию здесь. Мне кажется мир принял значение отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира»[501].

---

[497] См.: Евангелие детства (Евангелие от *Фомы*) // Апокрифы древних христиан. М., 1989. С. 142 – 143. В этом апокрифическом чуде «о воробьях», на наш взгляд, содержится аллюзия на описание создания Творцом всего тварного мира, а также первого человека из глины ветхозаветным Богом. Одновременно это намёк на воскрешение умерших взрослым Христом и на саму идею Благой Вести как спасение рода человеческого вместе с миром животных.

[498] *Достоевский.* Письма. М.; Л., 1928. Т. 1. С. 142.

[499] Литературное наследство. М., 1971. Т. 83. С. 575, 586. Сказочные Иванушки поставлены в один ряд с юродивыми вполне закономерно. Ведь Иван-дурак – светская параллель юродивого Христа ради (см.: *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 100). Что касается богатыря Ильи Муромца, то у Достоевского этот образ в значительной мере переосмыслен и переведен в духовный план при создании образа страдающего и вставшего за своего отца (Отца в духовном прочтении поэтики) мальчика Илюши Снегирева.

[500] Там же. С. 587.

[501] *Достоевский.* Письма. Т. 1. С. 46.

К основному тексту сделано примечание: «У меня есть прожект: сделаться сумасшедшим. – Пусть люди бесятся, пусть лечат, пусть делают умным»[502]. Ясно, что «в мире высокой духовности», превращённом в «сатиру», следование духовной норме воспринимается как безумие. «Прожект» юного Достоевского как раз обладает эстетизмом «с обратным знаком»: перед нами психологически точное описание юродского жеста-поступка. Как верно отмечал Бахтин, слово у Достоевского стремится к юродству, но должно добавить, что и юродство как особый художественный принцип видения и отображения мира создает юродское слово. Они взаимовостребованы. В юношеском письме заключается (пусть в виде намёка) будущий эстетический принцип писателя. Это письмо перекликается с мыслями зрелого романиста. В предисловии к своему последнему роману разъясняя читателю значение главного героя Достоевский утверждал, что «не только чудак «не всегда» частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи – все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались» (14, 5).

В мире Достоевского «чудак», как и «идиот», – синонимы слову «юродивый». Это юродивый герой несёт в себе «мир высокой духовности», а остальные «от него оторвались». Юродивый герой Достоевского сочетает в себе этическое и эстетическое (напротив, древнерусский юродивый мог быть безобразен), в нём сочетаются добро и красота. Это тот «положительно прекрасный герой», которого автор использует для высказывания важнейших своих идей. Поэтому он должен быть симпатичным читателю. В таком герое писатель, по его выражению, стремится «выразить теплоту».

Заслугой Достоевского является то, что он создал свой тип юродивого, сделав героя симпатичным, используя для этого комизм и наивность, искренность и нравственную чистоту. В творческом тигле писателя из древнерусского уличного бродяги с грозным и подчас неясным обличением или предсказанием на устах выработался тип в высшей степени интеллигентный во всех своих проявлениях. Все промахи юродивого героя в общении с людьми (Мышкин, Алёша) как раз коренятся в такте его, ибо он не приемлет «мира, лежащего во зле», живёт по законам правды и

---

[502] Там же. С. 47.

добра. Тип «всемирного боления за всех», создававшийся в России веками и «которого нет в целом мире» (13, 376), – это тип юродивого в понимании и изображении Достоевского. Слова об этом типе принадлежат Версилову, который носил вериги и учился страдать, «чтобы выстрадать себе право на суд» (13, 214). Интеллигент Версилов близок Мышкину, Алёше Карамазову, Подростку. Примечательна в этом смысле помета Достоевского: «Версилов идиот» (16, 353) и ряд других, ориентирующих этот образ на фигуру странника и подвижника христианского типа: «Версилов. Спасёт Россию Христос, ибо это все, что осталось ей народного... Практически – проповедовать, подвиги» (16, 341); «Версилов прямо говорит, что готов идти странствовать» (16, 365).

«Европейцу» Версилову близка идея странствия и проповеди учения Христа, а вериги приближают к юродскому воплощению этой идеи. В традиции юродской незлобивости к обидящим находится реакция Версилова на пощёчину. Тем самым, образ юродивого героя или героя, близкого по своей психологии юродскому сознанию, важен для Достоевского, поскольку воплощает народные представления о православии и идее Христа. Достоевскому нужен авторитет юродивого, авторитет того, кому верит, кого понимает и вполне принимает народ[503]. Но ему нужна не только нравственная авторитетность юродивого в народном сознании, в не меньшей степени важны загадочность и привлекательность этого образа, этого древнего стереотипа русской духовной культуры. Как говорит Филипп-гностик, «истина не пришла в мир обнаженной, но она пришла в символах и образах»[504]. Символ, загадка и притча в высшей степени свойственны древним христианским источникам. Символичен, загадочен и странен окружающим и юродивый герой Достоевского. С точки зрения иерархической поэтики, юродивый герой, юродствующие персонажи («шуты-юродивые»), целый ряд героев типа «исключённого чиновника», близких традиции юродства по своей психологии, своим реакциям и жестам, включены в

---

503 В. Сахаров, например, в своем исследовании эсхатологических сказаний указывает, что «Провидение о Цареграде» внесено в житие Андрея юродивого «по непонятным причинам» (*Сахаров В.* Эсхаталогические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Тула, 1879. С. 96). По меньшей мере одной из причин внесения «Провидения» в житие юродивого была нравственная авторитетность его (юродивого) в народном религиозном сознании.

самую сердцевину глобального диалога иерархий, в разрушительно-созидательную работу в отношении чина земного и чина духовного. Вот почему в пересказе старца Зосимы Таинственный посетитель (раб Божий Михаил) говорит о «чине» юродивого: «Хоть единично должен человек вдруг пример показать и вывести душу из уединения на подвиг братолюбивого общения, хотя бы даже в чине юродивого. Это чтобы не умирала великая мысль» (14, 276). В художественном мире Достоевского «чин» юродивого есть, несомненно, высший в иерархии нравственной: это наибольший авторитет, ибо наиболее пострадал и наиболее умеет сострадать. Князь Мышкин, Алёша Карамазов, старец Зосима – все они духовные авторитеты лишь в силу внутренних качеств, а не по причине официального положения в обществе.

В юродстве есть момент самозванства, поскольку это подвиг неуставной, внецерковный. Юродивого житий на его подвиг призывал Сам Бог. Духовная иерархия Достоевского выстроена именно по типу юродскому: Христос – юродивый – неюродивый. Однако Достоевский дополняет традиционную иерархию близостью юродивому сознания мира детства: «Он любит Умецкую. Странная и *полнейшая* детская дружба к юродивой» (9, 184); «Он Идиот *князь*. Князь. Юродивый (он с детьми)?!» (9, 200); «У Юродивого целое стадо собралось (старшему 21 год)» (9, 201). «Юродивый» употребляется в последнем случае в качестве прозвища, связанного с определенными качествами характера героя. «Стадо» контекстуально восходит к понятию «паства». Юродивый – духовный пастырь детей и подростков.

Высший в иерархии нравственных ценностей непременно должен быть низшим в иерархии земной. Поскольку у Достоевского Табель о рангах является воплощением земной иерархии, то юродивый герой, юродствующий персонаж или герой, тяготеющий к культуре юродства, оказываются либо на нижних ступенях Табели о рангах, либо вне Табели о рангах, либо на грани выбытия из Табели. Как вариант исключение из Табели может быть предполагаемым или воображаемым (в воображении вырастающим до трагического ощущения близящейся катастрофы), как это происходит в рассказе «Господин Прохарчин». «Исключение» из Табели может быть следствием необоснованных притязаний героя на более высокую ступень

---

[504] Евангелие от *Филиппа*. Ст. 67. Цит. по: *Трофимова М. К.* Историко-философские вопросы гностицизма. С. 178.

иерархической лестницы общества («Двойник»)[505].

Голядкин-старший выбывает, а его место занимает Голядкин-младший, своеобразная эманация необоснованных (безнравственных) притязаний Голядкина-старшего. «Самозванец» будет быстро продвигаться по табельной лестнице за счет гибели «истинного» господина Голядкина. Самозванство Голядкина-старшего порождает самозванство Голядкина-младшего, поскольку имеет отрицательный знак, оно нравственно не санкционировано; такой санкции и не может быть в мире Достоевского, как и вобще в системе нравственных координат христианства. Самозванство истинного юродивого есть призвание, есть самопроизвольный подвиг, самозванство шута-юродивого есть нечто ложное и наказуемое внешней и внутренней несостоятельностью героя. Лжеюродивый подменяет духовную иерархию Табелью о рангах, что является кардинальной ошибкой, губящей его как личность (то же самое происходит с Фомой Опискиным, потребовавшим генеральского величания в отношении себя). Гибель в данном случае наступает в форме двойничества, вытесняющего героя из нормальной жизни. Двойничество же, по древним представлениям связано с явлением в мир антихриста: «Христос агнец, явится агнцем и антихрист, будучи внутри хищным волком»[506].

Конечно, образ двойника известен и дохристианской культуре: «Прохождение героем фазы смерти и позднейшее отделение этой второй временной функции породило образ двойника, который получил мощный отклик в обряде, сказании и литературе»[507]. И в двойнике господина Голядкина ощущается не только бесовство, но и древнее суеверие, восходящее, вероятно, к язычеству: «Это бывает. Это, знаете ли, – вот я вам расскажу, – то же самое случилось с моей тетушкой с матерней стороны; она тоже перед смертью себя вдвойне видела» (1, 149), – так утешает господина Голядкина Антон Антонович Сеточкин.

И в «Двойнике», и в «Господине Прохарчине» двойничество помогает осуществить автору особую форму гротеска, когда «действия героя механизировались, и сам он превращался в марионеточную фигуру, повторявшую по

---

[505] Голядкин ощущает иерархию как лестницу, а не как процесс, разумеется.
[506] *Сахаров В.* Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности. С. 112.
[507] *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 233.

воле автора определённый круг движений»[508]. Это верно, но требует уточнения: герой, превращаясь в марионеточную фигуру, двоится, а если точнее – то множится. Двоение и последующее деление механизированой фигуры на множество ей подобных происходит в силу определенного ритма движений. В беге грезится господину Прохарчину множество своих двойников: «Господин Прохарчин бежал, бежал, задыхался... рядом с ним бежало тоже чрезвычайно много людей, и все они побрякивали своими возмездиями в задних карманах своих кургузых фрачишек; наконец весь народ побежал, загремели пожарные трубы, и целые волны народа вынесли его почти на плечах на тот самый пожар» (1, 250). В 10 главе, где речь идет о замещении настоящего Голядкина его двойником, имеется пример такого же деления образа: «Не помня себя... бросился... господин Голядкин куда глаза глядят... но с каждым шагом его, с каждым ударом ноги в гранит тротуара, выскакивало, как будто из-под земли, по такому же точно, совершено подобному и отвратительному развращенностию сердца господину Голядкину. И все эти совершенно подобные пускались бежать... так что народилась наконец страшная бездна совершенно подобных» (1, 187). Вереница бесконечно множащихся двойников («клонирование») у Достоевского связывается с образом «страшной бездны» (ада, адского низа в топографии христианской картины мироздания).

Известно, что «мы смеёмся всякий раз, когда личность производит на нас впечатление вещи»[509]. Такой смех возбуждается в данном случае не только тем, что герой производит ряд механических движений, но и тем, что движения имеют определенный ритм, как уже было сказано. Это ритм двоения (в этом заключается ещё один, не указанный ранее приём создания образа двойника), который не только двоит, но и множит образ. Происходит интереснейший процес, обратный мультипликации – своеобразная демультипликация. Если в мультипликации множество изображений создают впечатление одного движущегося, то здесь одно движущеся порождает «бездну совершенно подобных».

Эта **«бездна подобных» – суть образ нравственно антииерархический**: толпа. Толпа есть гибель иерархии, есть «уплощение» ее до единственной,

---

[508] *Виноградов В.* Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 111.
[509] *Бергсон Г.* Смех в жизни и на сцене. СПб., 1900. С. 57.

бесконечно разросшейся в ширину (вариант «бездны» как плоскости, горизонтали без вертикали) иерархической ступени. Выведение вертикального стержня земной иерархии (нравственности) лишает её внутренней содержательности и превращает в толпу. Можно сказать, используя термины Достоевского, что толпа отличается от народа тем, что народ организован «нравственным центром», а толпа его лишена.

Ритм движений, демультипликационный по функции, по воспринятой культурной традиции может быть назван бесовским или демоническим. Такой ритм закономерно вершится темой пекла: «Тема пекла отчетливо обозначена в последних главах «Двойника» (в частности, гоголевской фамилией «Басаврюковы»). Доктор медицины Крестьян Иванович Рутеншпиц, насильно увлекающий Голядкина «на казенный квартир», преобразуется в наказующего (Рутеншпиц – шпицрутен) беса: «Вдруг он (Голядкин. – А.П.) обмер: два огненные глаза смотрели на него в темноте, и зловещею, адскою радостию блестели эти два глаза»[510].

Демонический ритм связан с противоречием между внутренним осознанием или притязанием на личность и внешним опредмечивающим воздействием среды. Всё это порождает актерство и является той конкретной силой, которая делает сознание героя «разорванным». Для иерархии чина (табельной иерархии) притязание на личность остается лицедейством в силу комизма своей формы. Личность воспринимается как личина, маска. Маску же можно понимать как наиболее древнюю форму самозванства[511]. Бахтин говорит: «Мое имя я получаю от другого, и оно существует для других (самоименование – самозванство)»[512]. Эта мысль в ранней работе формулирована Бахтиным несколько иначе и звучит так: «...можно игнорировать активность и жить одной пассивностью, можно пытаться доказать своё алиби в бытии, можно быть с а м о з в а н ц е м»[513].

Член иерархии воспринимается как участвующий в бытии в силу своей закреплённости в определенной точке потока иерархии. Стоит отъединить не-личность (человека духовно пассивного) от иерархии, как она замещается

---

[510] *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 159.
[511] См.: *Иванов Вяч.* По звездам. СПб., 1909. С. 344.
[512] *Бахтин М. М.* План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского» // Контекст – 1976. М., 1977. С. 301.
[513] *Бахтин М. М.* Архитектоника поступка // Социологические исследования. 1986. № 2. С. 168.

двойником-самозванцем. Ведь «маска одинаково вещна и призрачна»[514], поэтому замещение происходит фантастически легко (этому помогают и приёмы комизма) для читателя, но страшно и разрушительно для первофигуры двойника. Голядкин-старший именно стремится доказать свое алиби в бытии – но только на словах. На деле же стремится утвердить свою личность «на равной ноге» с «высшими». Однако табельная иерархия «помогает» ему доказать свое «алиби» – происходит катастрофическое замещение в бытии настоящего Голядкина «фальшивым». Так актерство становится утверждением единственного конкретного «я» в бытии, но при этом актерство чревато срастанием маски с сущностью актерствующего. Скоморошествующий и юродствующий слишком входит в роль, растворяется, гибнет в ней. Особенно полно такое актерство воплощено в образе шута-юродивого Фомы Опискина («Село Степанчикоо»). В «Степанчикове» создаётся своя собственная шутовская иерархия, своеобразный «смеховой мир» Степанчикова. Шутовскому королю Степанчикова соответствует «двор»: дурачок Фалалей (плясун, скоморох), лакей Видоплясов (придворный поэт), «исключенный» чиновник (придворный шут) Ежевикин, статист при дворе короле Обноскин и т.п. Образ самого Фомы исключительно сложен в силу широты его притязаний (необоснованных, как и в случае с господином Голядкиным) в области иерархической топографии. Опискин одновременно претендует на высшие чины социальной иерархии (генеральство), научной, творческой и духовной (ученый, писатель, праведник). Образ Фомы Опискина исключительно интересен именно в силу внутренне присущего ему иерархического диалогизма. Попытка одновременного нахождения на высших ступенях различных иерархических лестниц оказывается гибельной для владычества Фомы. Та смеховая атмосфера, которая порождается «двором» шутовского короля, она же и разрушает его авторитет. «Двор» Фомы Опискина – пародия на табельную иерархию (в этом произведении происходит изменение отношения к табельным иерархам, оно становится отличным от такого же у других писателей. Это изменение будет развито в зрелом периоде творчества). Образ самого Фомы – пародия на генерала вообще, литературного генерала, в частности (вспомним известную мистификацию в литературе XIX века – образ «гениального» Козьмы Пруткова,

---

[514] *Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь. Пг. 1921. С. 13.

имевшего чин действительного статского советника).

Разрушение владычества Фомы происходит с помощью ряда потрясений – конклавов, из которых до последнего кульминационного скандала Фома выходит всё более непобедимым, всё более склоняясь к роли духовного наставника и учителя. После временного поражения и изменения своей позиции заканчивает он «созидателем всеобщего счастья» и даже прощает Фалалея. После смерти Фомы в доме полковика Ростанева сохраняется почти священный пиетет к бывшему приживальщику. В образе Фомы Достоевский впервые обозначил невозможную раньше в художественной литературе мысль: **шутовство и генеральство в принципе совместимы**[515]**.** И в европейской, и в русской культурной традиции это новость, поскольку скорее король или царь (Грозный, например) мог позволить себе шутовской или юродский жест. От генерала эти жесты менее всего ожидались (Суворов воспринимался, конечно, как исключение; к тому же жизненная реальность и реальность художественная имеют свои законы бытия). Ведь вассал слишком важный символ власти своего господина, чтобы его осмеивали. Сохранились описания обрядов осмеивания вождей племен в древних обществах, но ничего неизвестно о традиции осмеяния их ближайших слуг[516]. Окончательное же развенчание идеи табельной иерархии происходит в зрелых произведениях, таких как роман «Идиот» и рассказ «Скверный анекдот».

В «Скверном анекдоте» уже не воображаемый, а настоящий генерал попадает в комическую ситуацию развенчания. Первым моментом снижения образа генерала (пока – генерала вообще) служит описание скромного празднования тайного советника Никифорова и двух действительных статских советников, бывших его сослуживцев и подчинённых, приглашенных на ужин по случаю приобретения собственного дома и дня рождения. Дату своего рождения Никифоров раньше скрывал от самых близких своих знакомых из соображений экономических и открылся лишь двум генералам в шестьдесят пять лет впервые. По своей психологии Никифоров да и другой генерал – Семен Иванович Шипуленко – разительно

---

[515] Как раньше совместил генеральство и милосердие («Бедные люди»), а позже – генеральтво и «исключённость» из иерархии («Идиот»), генеральство и легкомыслие («Игрок», «Скверный анекдот»).

[516] См.: *Дземидок Богдан.* О комическом. М., 1974. С. 158.

напоминают запасливых, экономных и осторожных пожилых титулярных советников. Оба начинали свою службу с низов, «тянули канитель» по сорок лет кряду, одним словом, генеральство свое выслужили: «Хозяин начал свою карьеру мелким необеспеченным чиновником, спокойно тянул канитель лет сорок пять сряду, очень хорошо знал, до чего дослужится, терпеть не мог хватать с неба звезды, хотя имел их уже две, и особенно не любил высказывать по какому бы то ни было поводу свое собственное личное мнение» (5, 5). Никифоров и пригласил Шипуленко отчасти с экономической точки зрения: он предлагает своему товарищу внаем первый этаж здания. Дом хотя и не капитальный, а барский, но оставить пустовать целый этаж холостой хозяин не хочет. Дважды Никифоров обращается к гостю с этим предложением, но Шипуленко отмалчивается, лишь на прощание пообещав подумать. Занимать целый этаж – это вполне по-генеральски[517], но даже на Петербургской стороне для Шипуленко это дорогое удовольствие, поэтому он не решается сразу дать положительный ответ, но и отрицательным не спешит уронить собственное достоинство.

Все эти практические расчеты не вполне понятны и не вполне интересны третьему генералу – Ивану Ильичу Пралинскому. В отличие от своих бывших сослуживцев он выходец из генеральской семьи, закончил аристократическое учебное заведение, гораздо скорее своих товарищей вышел в превосходительный чин – ему едва ли исполнилось сорок три года. Иван Ильич либерал или старается казаться таковым, он любит порассуждать о гуманности: «Гуманность все спасет и все вывезет» (5, 8), – убеждает своих сотрапезников Пралинский, опасаясь в то же время их отрицательной реакции: «Они, кажется, принимают меня за мальчишку», – мелькнуло в голове Ивана Ильича» (5, 8). Вот это самое «мальчишество», некий «парламентаризм», недавнее производство в генералы (около четырех месяцев тому назад), – всё это моменты снижения генеральской фигуры либерального деятеля шестидесятых годов, горячего сторонника реформ. Пралинский фразёр и в минуты

---

[517] Вспомним, что титулярный советник А. С. Пушкин, занимая с семьей двенадцатикомнатную квартиру в центре Петрбурга и имея собственный выезд, жил вполне по-генеральски. Это соответствовало не его незначительному чину на месте службы (департамент иностранных дел), который приравнивался званию младшео офицера, а званию члена Императорской академии наук (соответствовало статскому или действительному статскому советнику) и придворному чину, приравнивавшемуся к воинскому званию старшего офицера.

искренности сам себя называет «парлером, фразером».

Попытка реального воплощения либеральной фразы у самого Пралинского вызывает предчувствие нелепости и трагикомизма ситуации: «Рассудите-ка: при теперешних отношениях всех членов общества мне, мне войти в первом часу ночи на свадьбе своего подчиненного, регистратора, на десяти рублях, да ведь это замешательство, это – коловращение идей, последний день Помпеи, сумбур! Этого никто не поймет. Степан Никифорович умрёт – не поймет» (5, 13). Пралинский на все лады убеждает себя, что очень даже можно войти, почему бы и не войти... Что-то знакомое слышится в этих рассуждениях и особенно в их интонации, ритме, паузах. Не так ли мялся господин Голядкин на площадке чёрной лестницы статского советника Берендева, не решаясь заявиться незваным гостем на бал. Мелкий чиновник и у Гоголя мечтал хотя бы одним глазком заглянуть в генеральскую жизнь, но желание генерала заглянуть в жизнь регистратора – это изобретение Достоевского. И если Голядкин посягал на иерархию в качестве её нарушителя с нижней ступени иерархии (подчеркнуто нахождением персонажа на черной, хозяйственной, «задней» лестнице), то Пралинский выступает в том же качестве нарушителя, но уже с одной из верхних ступеней иерархии.

Этот приём можно назвать приемом зеркального повторения эпизода из раннего произведения. Приём этот, несомненно, служит целям комического развенчания генеральства как символа табельной иерархии. Как неуместен и неловок Голядкин на балу статского советника, так неуместен и неловок Пралинский на свадьбе коллежского регистратора. После первоначального шока и изъявлений благодарности гости делают вид, что перестают замечать генерала, но вскоре начинается настоящее осмеяние нарушителя иерархических отношений: студент кричит петухом прямо в лицо Пралинскому[518], школяр вступает в комический диалог с подвыпившим генералом: «Не про вас, ваше превосходительство, не про вас! продолжайте! – кричал развеселившийся школьник, развалясь на стуле, – продолжайте, я слушаю и очень, о-чень, о-чень вами доволен! Па-хвально, па-

[518] Ср.: «Антон Антонович Сеточкин... крестный отец Клары Олсуфьевны... пропел петухом и проговорил веселые вирши; как он таким приличным забвением приличия...» (1, 130), – жест столоначальника Сеточкина уместен на балу Берендеева, это пиршествененая ритуальная рекреация в

хвально! – Пьяный мальчишка! – шепотом подсказал Пселдонимов. – Вижу, что пьяный, но…» (5, 32).

Генерал сам сознает и усугубляет своё унижение и развенчание: «Я обращаюсь ко всем: очень я унижен в ваших глазах или нет? Гробовое молчание. В том то и дело, что гробовое молчание, да еще на такой категорический вопрос» (5, 32). Обличительная речь сотрудника «Головешки» довершает нравственный разгром генерала: « – Да-с! – закричал он громовым голосом, – да-с, вы унизили себя, да-с, вы ретроград… Рет-ро-град! <…> Вы пришли ломаться и искать популярности… вы пришли, чтобы похвалиться гуманностью! Вы помешали всеобщему веселью. Вы пили шампанское и не собразили, что оно слишком дорого для чиновника с десятью рублями в месяц жалованья» (5, 34). Попытка демократического общения с «низами» завершается скандальным провалом. Эта безблагодатная провальная попытка общения становится приёмом контрастного выделения отсутствия чаемой благодати и соборности между людей. В эпилоге закон восторжествует, поскольку подчинённый вынужден будет перевестись в другую канцелярию из-под начала оскандалившегося генерала-либерала.

После «милосердного» генерала «Бедных людей» Достоевский являет читателю целый ряд генералов сниженных, «ненастоящих». Таков генерал романа «Игрок», который генерал лишь в отставке (вышел в отставку из полковников, получив генеральский чин как пенсионную надбавку), к тому же из службы вышедший почти со скандалом, уплатив значительную сумму недостающих казённых денег, – такая отставка есть, по сути, исключение из службы («исключённый» генерал). Любовное увлечение пятидесятипятилетнего генерала двадцатипятилетней француженкой девицей Бланше, замешанной в скандальных историях, добавляет вовсе не генеральскую черту в образ этого персонажа – легкомыслие. Это легкомыслие лишь временно накатившее на генерала «Скверного анекдота», становится чертой характера перонажа в романе «Игрок». В сложной ситуации этот генерал совершенно теряется и не только снисходит до учителя своих детей, но унижается перед ним, буквально умоляя того о помощи. Домашнего

застольном тржестве – «приличное забвение приличий». Как видим, и в этом моменте Достоевский использует приём зеркального повторения для развенчания генеральства.

учителя он величает по имени отчеству, тогда как сам генерал постоянно титулуется по званию, но с оттенком иронии, в устах бабушки доходящей до уничижения. В конце концов, генерал превратился в нечто вроде мебели или домашнего животного в доме своей возлюбленной: «Она несколько раз посылала меня прогуливать по улицам генерала, точь-в-точь с лакеем свою левретку» (5, 308).

В романе «Идиот» «маленький человек» Лев Мышкин совершенно не заискивает, вовсе не боготворит генерала Епанчина, хотя прибыл в Россию из Швейцарии без денег и не имеет светских связей. Получив от генерала вспоможение – ассигнацию в двадцать пять рублей, он в тот же день отдаёт её другому, «исключенному» генералу Иволгину. Этот жест окончательно переворачивает табельную иерархию в поэтике Достоевского: юродивые и праведники (Мышкин, Алеша, Зосима) отныне замещают светских иерархов. Диалог «маленького человека» с «высшим» постепенно перемещается из сферы внешних отношений в область внутреннюю: становится очевидным, что выше тот, кто больше пострадал и кто способен к большему состраданию. В зрелом творчестве генералы переходят в разряд второстепенных персонажей (губернатор и генеральша Ставрогина в «Бесах», как и генерал Первоедов и тайный советник в «Бобке» комически снижены, в «Братьях Карамазовых» вовсе нет генералов, зато титулярный советник старик Карамазов имеет свой дом и капитал). Отставной титулярный советник Млекопитаев («Скверный анекдот») тоже имеет свой дом и какой-то капиталец. Он живет совершенным деспотом в своем семействе, содержит нескольких приживалок, словно какой-нибудь важный барин. Невозможно представить на месте Млекопитаева или старика Карамазова Макара Девушкина или Мармеладова, – это совершенно разные титулярные советники. Говоря слогом Достоевского, генералы стушевываются, а титулярные принимают новое обличие и выступают вперёд.

Тем самым Достоевский лишает генералов ореола столпа жизни, ибо жизнь – прежде всего духовная жизнь, а не деятельность департаментов и канцелярий. Вместе с тем «маленького человека» он лишает ореола беззащитного страдальца и непрактичного человека: параллельно и наряду с этим идёт процесс обмирщения юродивого героя. К последнему роману юродивый герой внешне практически ничем не отличается от остальных людей. Алёша Карамазов – крепкий розовощекий юноша,

вовсе не лишенный здравого ума и сметки. В отличие от Мышкина он не способен на какие-нибудь резкие и неожиданые жесты, заканчивающиеся опрокидыванием драгоценной вазы или чем-нибудь в этом роде. В сущности, в Алёше нет ничего болезненнго, кроме «болезненной» стыдливости, что лишь свидетельствует о его врожденной духовной чистоте. В образе Алёши нет ничего такого, что могло бы помочь предположить тип природного юродивого. Вот как повествователь предствляет Алешу: «Вот, может быть, единственный человек в мире, которого оставьте вы вдруг одного и без денег на площади незнакомого в миллион жителей города, и он ни за что не погибнет и не умрет с голоду и холоду, потому что его мигом накормят, мигом пристроят, а если не пристроят, то он сам мигом пристроится, и это не будет стоить ему никаких усилий и никакого унижения, а пристроившему никакой тягости, а, может быть, напротив, почтут за удовольствие» (14, 20).

Именно в такой ситуации оказался князь Мышкин, приехав в Петербург, и именно таков был результат. Но кто же не погибнет на улице русского города без денег и знакомств? Либо нищий, либо юродивый. И, скорее всего, «почтут за удовольствие» не нищему дать копеечку, а устроить юродивого, божьего человека. Повествователь потому и называет Алёшу поначалу «как бы юродивым», что это не юродивый по внешности и внешнему образу жизни. Его юродство внутреннего, духовного характера: оно состоит в искренности, правдивости, в сострадательности даже к такому человеку, каким был отец братьев Карамазовых. Именно прямота и откровенность Алёши заставляют Катерину Ивановну назвать его юродивым: «Вы… вы… вы маленький юродивый, вот вы кто! – …отрезала вдруг Катерина Ивановна» (14, 175).

На наш взгляд, генезис образа Алёши Карамазова в пределах творчества писателя восходит к образу князя Мышкина прежде всего, а если брать глубже, то в историко-культурной перспективе он простирается через тип юродивого Христа-ради Алексея человека божия к евангельскому образу самого Иисуса. В процессе обмирщения образа юродивого героя Достоевский не только наделяет Алёшу юностью и физическим здоровьем, но и максимально отделяет его от иерархии табельной. Ведь Мышкин при всей своей бедности происходит из знатной княжеской

фамилии – захудалой, почти вымершей, но – княжеской. В России, как выясняется, его ожидает крупное наследство, сразу выдвигающее его на самый верх светского общества. Ничем подобным не наделен Алексей Карамазов. Даже в монастырской иерархии он временный человек. Эта социально-иерархическая незакрепленность в сочетании с духовными интересами и качествами Алеши делают его образ исключительно близким самому духу юродства – его христианской линии (Христа-ради). Внешнее обмирщение образа юродивого в лице Алёши подчеркивается не только собственно внешними моментами, важно, что и по внутренним своим сомнениям, которые возникают в связи с обстоятельствами смерти старца Зосимы – он близок простонародью. Ведь сомнения жителей городка вызвал тот факт, что от тела усопшего старца стал истекать «смород». Между тем в народной масе распространено убеждение, что останки святого непременно источают благовоние, это первый признак святости. На это указывают и церковные авторы[519]. Современный исследователь романа, последовательно учитывающий древнерусские житийные традиции в этом произведении, приходит к выводу, что «смрад грехов», своих и чужих, отныне уже не отягощает старца»[520]. Но зачем Достоевскому нужно было таким именно образом указывать на исхождение от праведника духа? Каквыше говорилось, для Достоевского внешне безобразие – «провонял» – как раз не являлось определяющим. Поэтому симпатии автора на стороне той части монастырской общины, которую не поколебало истечение смрада от тела покойного. Этот «смрад» не что иное, как юродский по типу жест праведника, особая форма его «смерти-ухода».

Праведность Зосимы даётся на фоне юродства Смердящей, ложного юродства Ферапонта и подвизавшегося в монастыре до Зосимы старца Варсонофия: в романе «Братья Карамазовы» происходит амплификация юродивых персонажей. Через ряд предконклавов (диалог Зосимы с семейством Карамазовых, диалог Ферапонта с Паисием, эпизод в Мокром) она ведёт к развязке-конклаву – суду над Митей и осуждению его в каторгу. Конечным результатом этой амплификации является Алёша Карамазов. Но он и результат амплификации юродства, присущему

---

[519] См.: *Голубинский Е.* История канонизации святых в русской церкви. М., 1903. С. 28.
[520] *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». С. 180.

всему творчеству. Его образ, как сказано, своеобразный итог, вершина этой поэтической традиции у Достоевского.

В нарастании этой традиции от произведения к произведению можно видеть не просто её усиление, а **созидание на месте табельной иерархии хритианской иерархии духовных ценностей** и нравственных отношений. В ходе строительства такой иерархии убывает (идёт снижение комическими средствами) значение высшего табельного чина (генеральства) и возрастает значение социально незакрепленного духовидца и пророка, юродивого героя. При этом внутри самой духовной иерархии внешние приметы юродства растворяются, идёт смещение акцентов от юродского переживания, выраженного в словесном выверте шута-юродивого, к ощущению «всемирного боления» – к нравственной ответственности за всех, за все зло, царящее в мире. Шут-юродивый зол на мир, юродивый герой говорит о невозможности осуждать человека. Митя Карамазов, «исключённый» (отставной) офицер, идёт в каторгу с ощущением необходимости пострадать вообще, за грехи не только свои, – за саму греховную природу человека. Тем самым он включается в эту новую (духовную) иерархию, и по чину страдальца в этой новой иерархии обретает настоящую жизнь. В романе изображен исключительно важный порог для Мити Карамазова – он подводится к нему, мечется перед ним, перешагивает его, увлекая за собой Грушеньку.

Можно сказать, что роман «Братья Карамазовы» самый пороговый роман Достоевского. Здесь нет ни одного персонажа, принимающего участие в «большом диалоге», который не сделал бы решающего («порогового») шага в этом романе. Сама незавершенность этого произведения оставляет ощущение открытых дверей, отверстого порога. Но в нём есть и принципиальная незавершимость, причиной которой помимо поэтических причин является несовершенность и незавершеность природы самого человека. Как существо незавершенное человек оказывается лишь на первых снизу ступенях духовной иерархии; нравственная иерархия, созидаемая в романе, не может быть закончена, ибо это будет уже не земная, а некая другая, неизвестная ни автору, ни читателю жизнь. Гениальным и одновременно нравственным усилием писатель приблизил своих героев к этой принципиально иной (небесной) иерархии – жизни.

«Братья Карамазовы» – последний роман писателя, его незавершение не является сознательным приёмом. И всё же в этом незавершении проглядывает некая предопределённость, если не преднамеренность. Об открытости героев Достоевского и финалов его романов хорошо сказал Бахтин. Добавим лишь, что в данном случае незавершенность романа имеет характер паузы. Завершенность каждого романа Достоевского есть некая условность, предполагающая возможность нового диалога, нового обсуждения вечных вопросов. Роман «Братья Карамазовы» завершается вовсе не обрывом, он завершается совершено закономерно наибольшей из возможных пауз: далее будет звучать сама жизнь. Литературное произведение тем самым провиденциально приближается к самой «живой жизни». И опять здесь возникает «порог», по смерти писателя – это порог искусства и жизни.

Творения Достоевского максимально учительны в том смысле, в каком учительны новозаветные тексты. Ведь смерть писателя собрала беспрецедентное множество людей для России того времени. Это были люди самых разных сословных, возрастных, философских, мировоззренческих и политических корпораций и убеждений. То, что сказал детям у Илюшиного камня Алёша Карамазов, сказал своим читателя всем своим творчеством автор «Карамазовых». Его смерть послужила для всей читающей и сострадающей России таким же объединительным моментом, как смерть Илюши Снегирёва для детей. Любите друг друга – вот последний завет Достоевского. В его иерархии нравственных ценностей это слово выражает высшее понимание жизни; оно не расходится с Новым Заветом: *А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше*[521].

7. 2. Образ Христа: поэтическая теофания

«Поэмка» о великом инквизиторе всегда привлекала внимание исследователей[522]. На наш взгляд, наиболее интересным подходом среди новейших исследований на эту тему отличается работа В. В. Дудкина, который в своей

---

[521] Первое послание к Коринфянам св. ап. Павла. 13: 13.

[522] См.: *Бобович М.* Поэма «Великий инквизитор» // Русская литература. 1984. № 2; *Багно В. Е.* К источникам поэмы «Великий инквизитор» // Достоевский. Новые мат-лы и иссл. Вып. 6. Л., 1985; *Лаут Р.* К вопросу о генезисе «Легенды о Великом инквизиторе» // Вопросы философии. 1990. № 1.

монографии «Достоевский – Ницше (Проблема человека)»[523] предпринял плодотворную попытку изучения текста «поэмы» с точки зрения проблемы человеческой свободы. Дудкин показал, что эта проблема тесно связана с темой и проблемой власти, в частности, власти жреческой. Он показал также, что, по мнению Ницше, эта власть покоилась на авторитете «пастырей» и обмане «стада» пасомых. Счастье человека, по Ницше, как и у великого инквизитора, лежит вне заветов Христа, поскольку эти нравственные заповеди непосильны для массового человека.

«Жрец-аскет» – категория у Ницше внеисторическая, он существовал во все времена и не связан ни с расовыми, ни с социальными узами»[524], – делает вывод Дудкин и далее отсылает читателя к тексту Ницше: «Должно быть, есть какая-то необходимость первого ранга, которая всё снова и снова способствует произрастанию и преуспеянию этой жизневраждебной специи, –. должно быть, это в интересах самой жизни, чтобы такой тип самопротиворечия не вымер. Ибо аскетическая жизнь есть самопротиворечие: здесь царит беспримерный ressentiment, ressentiment ненасытного инстинкта и воля к власти, которой хотелось бы господствовать не над чем-либо в жизни, а над самой жизнью…»[525].

В этой цитате Ницше мы выделили бы как самую важную идею мысль о том, что жрец (и это вполне совпадает с психологией и жизненной позицией инквизитора из «поэмки» Ивана Карамазова) претендует не на власть над чем-либо в жизни, а над самой жизнью. Тем самым жрец (инквизитор Достоевского) оспаривает функцию создателя жизни – Творца всего сущего. Творение оспаривает Творца – вот в чём парадокс и безумие инквизиторства. Именно из этой идеи исходит присваиваемое себе право судить человека за его реальные или предполагаемые инквизицией грехи. Явное нарушение евангельской заповеди: «Не судите…» становится основополагающим принципом всей церковно-судебной и карательной организации, каковой была инквизиция. В «поэмке» Ивана нет прямого указания на этот счёт, но можно предполагать, что Христос потому и является в средневековой Испании,

---

[523] *Дудкин В. В.* Достоевский – Ницше (Проблема человека). Петрозаводск, 1994.
[524] *Дудкин В. В.* Достоевский – Ницше (Проблема человека). С. 74.
[525] Цит. по: *Дудкин В. В.* Достоевский – Ницше (Проблема человека). С. 74.

испятнанной пылающими кострами инквизиции, что тогда и там оказались наиболее отвергнутыми Его слова о прощении и милости.

Для нашей темы важно решить вопрос о характере образа Христа, столь красочно воссозданного воображением романного персонажа. Очевидно, что этот образ, как и образ, нарисованный воображением Настасьи Филипповны восходят к евангельскому бытию Сына Божия, к бытию кенотического характера. Перед нами кенозис, а не Богоявление. Однако в «поэмке» Ивана Карамазова Христа на площади средневековой Севильи немедленно узнают и бросаются к Нему с приветствиями и криками «осанна!» прежде всего дети, но и взрослые тоже. Они узнают Его и приветствуют именно потому, что за истекшие полтора тысячелетия создалась традиция знания образа Христа, традиция узнавания Его по делам Его. Христос «поэмки» повторяет некоторые евангельские чудеса. В частности, возвращает к жизни умершую девицу. Всё это важно по той причине, что люди в «поэмке» отличаются от людей Евангелия существенной чертой: с самого начала они не сомневаются в том, что перед ними – Сын Божий. Это новая черта образа Христа у Достоевского по сравнению с образом евангельским, где, несмотря на сотворение чудес, Христос для многих оставался только человеком, во всяком случае, его божественная природа часто ставилась людьми под сомнение.

Несомненность божественной природы Христа у Достоевского в «поэмке» о великом инквизиторе позволяет рассматривать нам Его присутсвие среди людей в качестве теофанического, а не кенотического с той оговоркой, что речь идёт о метафорическом использовании богословского термина в качестве наименования поэтического принципа. Для поэтики Достоевского принципиально важно именно эта *несомненность* божественности явившегося людям Христа, поскольку всё его творчество состоит в поиске этого явного и несомненного божественного образа, в устремлении его героев к этому образу. Тем поразительнее бездействие только что приветствовавшей Бога толпы, когда инквизитор уводит Христа в тюрьму. Столетия страха отняли у людей способность действовать в согласии с собственными ощущениями Истины, поскольку страх отделил сердечную эмоцию от ума, а ум от воли к действию. Человеком овладела привычка к внешнему жесту, к формальному жесту-поступку.

Поскольку духовное связано с внутренним миром человека, а бездуховное тяготеет к сфере материального в его внешнем выражении, то в этом смысле можно говорить об оппозиции внешнего жеста внутреннему содержанию у героев Достоевского. Князь Мышкин, например, по его признанию, «не имеет жеста»: «Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею. Чувства меры тоже нет… Вы думаете, что я утопист? Идеолог? О нет, у меня ей-богу, все такие простые мысли… Чтобы достичь совершенства, надо прежде многого не понимать! А слишком скоро поймем, так, пожалуй, и не хорошо поймём» (8, 457 – 458). Ясно, что князь Мышкин говорит об отсутствии у него жеста внешнего характера. Он не принадлежит к числу салонных завсегдатаев, любителей поговорить, облекающих своё слово жестом театрализованного характера, или атакующим жестом судебного красноречия.

Мышкин молодой человек, с наивностью и добротой почти младенческой и одновременно с глубоким практическим опытом, характер приобретения которого остаётся для читателя тайной мистического или почти мистического характера. На наш взгляд, разгадка тайны жизненного опыта князя Мышкина связана с его «юродством», с его христоподобием. Память князя Мышкина – это память христианского генотипа в целом, с одной стороны, а с другой – это память всего вымершего княжеского рода, чудесно воскресшая в своем последнем представителе. Евангелие возводит к царскому роду Христа. Такое возведение предшествует упрочению статуса Царя Небесного. Синедрион прилагает большие усилия для развенчания именно царского достоинства Сына Божия. «Царь иудейский» – повелел сделать поясняющую и развенчивающую надпись на орудии казни Понтий Пилат, выслушав обвинительные доводы старейшин иудейского народа. И хотя иудеям не понравилась такая надпись на орудии казни, римский наместник в этом случае остался непоколебимым («что написал – то написал»): распинался «царь иудейский». В этом же ряду символических предметов находится багряница и терновый венец, которым перед распятием «коронуют» Христа его гонители. У Достоевского в романе «Идиот» материальное, или физическое исчезновение старинного дворянского рода предшествует духовному воскресению последнего представителя этого рода.

К юродству образ Мышкина восходит именно благодаря «противоположности» его жеста, благодаря детской наивности и недетской готовности к реальному страданию, физического или духовного плана – всё равно. Ведь юродивый всякое физическое страдание непременно переплавит в духовное, такое, которое не замедляет, а способствует духовному росту: «страдание развивает сознание». К христианскому генотипу восходят и слова князя о том, что «чтобы достичь совершенства, надо прежде многого не понимать!». Речь здесь о «мышлении сердцем», об отвлечении от частного и линеарно воспринимаемого факта. «Мышление сердцем», «непосредственное чувствование» мира и человека являются предпосылкой мировоззрения соборного. Но в том и заключается противоречивость ситуации общения Мышкина с окружающими его взрослыми, что те стараются как можно больше «понять» и объяснить, исходя из линейной логики. Даже в ситуации простейшей реакции на собеседника мышление у князя Мышкина может заменяться эмоцией, как это было при первом разговоре с Ганей Иволгиным (выделим слова, обозначающие сердечную эмоцию положительного характера): «Он, должно быть, когда один, совсем не так смотрит и, может быть, никогда не смеётся, – **почувствовалось** как-то князю» (8, 21). Лебедев в сложной ситуации обращаясь за советом к Мышкину аппелирует к его «сердцу», а не уму: «**Сердце,** как ваше, не может не **понять** страждущего» (8, 404); «Нужно иметь **сердце**, чтобы **понять**!» (8, 404). Князь Мышкин несколько раз подряд проигрывает Аглае в шахматы, но тут же выигрывает в карты, «в дурака» «раз пять сряду» (8, 423). В карты Мышкин играет «мастерски», как «профессор». Он своего рода «профессор» или учитель глупости, дурачества, на которое люди бывают в большей степени готовы именно при сильном чувстве и остановке ума, а это дети, дураки, юродивые. Нужно ввести уточнение, что «юродство» Мышкина не является глупостью в бытовом смысле слова. Напротив, разум Мышкина отмечают все, кто с ним общается. Наиболее точно выражается по поводу гармоничности развития разума и сердца у Мышкина Лизавета Прокофьевна Епанчина, протежируя полюбившегося ей князя своим дочерям: «Не усмехайся, Аглая, я себе не противоречу: дура с сердцем и без ума такая же несчастная дура, как и дура с умом без сердца» (8, 69) Но ум Мышкина – это разум, Аглая его определяет

как главный ум, говоря, что «зато главный ум у вас лучше, чем у них у всех, такой даже, какой им и не снился, потому что есть два ума: главный и неглавный» (8, 356).

Собеседники Мышкина часто умствуют, пользуясь «неглавным умом», и поэтому никому из них в голову не приходит задаться вопросом о том, что «думает» (читай – «чувствует») отрубленная голова. У большинства зрителей казней подобное сострадание приглушается тем соображением, что перед ними совершается справедливое воздаяние преступнику, который сам лишал жизни невинных людей. У части из них возникает даже нечто похожее на торжество и ликование, по народному слову, гласящему: «Поделом вору мука!». Однако Мышкин вовсе не одинок в своём отношении к преступнику. Среди его собеседников есть один, который «лет пятнадцать» Апокалипсис толковал и по ночам молился «за графиню Дюбарри и всех ей подобных». Это чиновник Лебедев, молитвенные возглашения которого за неведомую ему лично преступницу выражают православно-народное отношение к казни и казнимому, и с этим отношением совпадает «сердечное размышление» Мышкина. Глубокое сострадание становится отправной точкой «мышления сердцем».

Способностью **«мыслить сердцем»** и **«чувствовать разумом»** у Достоевского помимо князя Мышкина наделен целый ряд главных героев романного «пятикнижия»: Девушкин, Соня Мармеладова, Макар Долгорукий, Тихон, старец Зосима и Алёша Карамазов. Эти семь персонажей, тяготеющие к трём традиционным типам православной святости (юродство Христа-ради, странничество и старчество) в художественном мире Достоевского противопоставлены пятиконечному знаку «звезды» человекобожества, грозящей России и всему человечеству. Единственный герой, кому «впору» пришлась эта «звезда», «антистарец» инквизитор. Но среди реально действующих лиц романного настоящего нет ни одного предшественника антихриста инквизитора, который смог бы вынести ношу человекобожества. Такая попытка заканчивается либо каторгой и раскаянием (как с Раскольниковым), либо самоубийством (Свидригайлов, Кириллов, Ставрогин, Смердяков). Ускользает от возмездия Петруша Верховенский, но за него «отвечает» своей смертью, на грани жизни благодатно и соборно прикоснувшийся к народно-православной почве его отец. Зададимся вопросом: почему в первом ряду персонажей романного «пятикнижия» стоит лишь одно женское имя?

Соня Мармеладова на самом деле – не единственный благодатный женский персонаж, способствующий обретению соборного мироощущения другими персонажами – мужчинами. Она, как уже выше говорилось, символизует собой Премудрость Божию и покровительство Матери Божией. В этом контексте имя героини в сочетании с фамилией «Мармеладова» означает – *«обладающая божественным мёдом знаний».* У нее есть две «сестры». Это Софья Ивановна, жена Версилова, и Софья – мать Алеши Карамазова. Соня Мармеладова представляет собой определенный тип женской святости, в который входят и две другие Софьи. И именно несовершенные представители мужской половины человечества даются им в удел сердечного и душевного просвещения и учительства. И точно так же, как Мочульский определяет братьев Карамазовых в качестве одной «соборной личности», мы полагаем, можно образы трёх этих женщин понимать *как троичную женскую «соборную личность».*

Достоевский и показывает нам в трёх романах этот женский тип или «соборную личность» в трёх разных возрастных обличиях: юности, молодости и зрелости. Во всех этих возрастах женщина Достоевского непременно обращена к образу Христа. Она читает Книгу Евангелия и молится перед иконой Божьей Матери. Это главный её жизненный жест, тот знак-жест, который сакрализует и формирует центральный женский образ Достоевского. Можно назвать его *жестом молитвенного предстояния* в повседневной жизни. Благодаря жесту молитвенного предстояния она соборно соприсутствует в повседневности не только современного, но и древнего мира. Образно говоря, вместе с первыми учениками Христа она некоторым мистическим образом «сидела за одним столом, ела и пила из одной чаши с ними». Она была свидетельницей крещенской теофании, присутствовала при чуде воскрешения умерших. Вот почему её облик словно соткан из теофанического света и нерушимой веры в Христа. Этот тип героев Достоевского исповедует «символ веры» писателя, по которому, лучше оставаться со Христом, чем с истиной. «О какой истине идёт речь, сомнений не вызывает, равно как ясно, что и Христос – это тоже истина, но Истина с большой буквы, отличающаяся универсальной полнотой. Она больше истины позитивистской. Будучи для Достоевского истиной экзистенциальной, Христос противопоставлен истине гносеологической. Будучи творчеством и жизнью,

он противопоставлен истине схоластической и догматической»[526]. Другие книги читали в современных школах и университетах Раскольников, Версилов, Кириллов, Иван Карамазов и Ставрогин. Все эти книги в своей совокупности стали своего рода книгой антиевангельского типа.

Тем самым, с одной стороны укреплялась идея живого соборного единства личности, а с другой – частность, право, разъединение, сомнение, а как итог – человекобожеская попытка одинокого жизнеустройства. Книга, сакрализованная христианским аксиологическим кодом, оказалась противопоставленной «книге» цивилизаторской, просвещенческой, в которой все анализировалось, а для целей анализа упрощалось, дробилось, превращалось в мёртвую частность. Ведь Раскольников свою идею почерпнул именно из этой второй, отрицательно сакрализованной книги, из «антиевангелия». И статью написал, следуя правилам, так сказать, поэтике этой «книги». И Иван Карамазов[527] свою «поэмку» попробовал сочинить по канонам «антиевангелия», но Ренана и Гольбейна из него не получилось. Спасло Ивана братство, родственность с Митей и Алёшей, «соборность тройственной личности» братской не позволила запятнать Христа. Кого хотел развенчать, Того превознёс, а тем самым и отрицаемый мир Божий утвердил.

Макар Долгорукий теофанический свет свой несёт семье христианской издалека. Он «долгорукий», но не так, как Аркадий, его узаконенный, но не кровный сын. Из своих странствий за тысячи вёрст протягивает Макар руку света и добра. Его незримое присутствие всегда чувствуется в семье интеллигента «лучшей тысячи» дворянина Версилова. Испытание «случайным семейством» выносит Макар поистине со смирением праведника. Это его смирение передаётся и духовной дочери его Софье, которую ещё ребенком он на руках носил и ходить учил (инвариант легендарного христианского мотива христофорства). Ясно, что это общение взрослого зрелого человека и девочки-ребёнка носит символически-провиденциальный характер. И любовь девочки к чужому мужчине символична. Макар научил Соню «ходить» не только ногами, но и душу её «на ноги поставил». То, что в простонародье называется «покрыть чужой грех», Макар в своей праведности

---

[526] *Дудкин В.В.* Достоевский – Ницше (Проблема человека). С. 89.

принял как христианский долг «положить душу за други своя». Не только праведная Софья (а вместе с Макаром – это аллюзия на Святое семейство), но и бывший крепостной дворянина Версилова в конце концов помогут и этому персонажу увидеть свет нетленной жизни нездешней. Семейное единение Версилова, Аркадия и Макара Долгорукого становится символом соборного единения народной «почвы» и оторвавшегося от народа, по мысли Достоевского, образованного слоя общества. Когда «по закону» состоялась его семья, Макар Долгорукий благословил ту же семью, состоявшуюся по любви (по благодати) и ушёл в своё богомольное странствие, из которого возвратился соборным жизнеустроителем. Он «ходил к Богу» и возвратился, образно говоря, с горы, на которой, подобно Моисею Боговидцу, Бога узрел. И отныне, имея Его в сердце, свет Божий несёт людям. Так духовная семья включила в себя семью кровную, и вновь, как многие века тому назад прозвучал ответ: «Вы моя Матерь и вы мои братья…». Теофанический отсвет лежит на лике этого праведного персонажа. Макар Долгорукий вместе со старцем Зосимой и Тихоном составляют еще одну триединую «соборную личность» романного «пятикнижия» Достоевского. Концепт триединой соборной личности у Достоевского является своеобразным противовесом двойничества и «клонирования» персонажей отрицательного плана. Иерархия триединой **«соборной личности»** распределяет их по следующим ступеням нисходящим образом: *женская софийная «соборная личность», «соборная личность» старцев, «соборная личность» братьев Карамазовых.* Основной функцией первой является излучение теофанического отсвета сострадательной сердечной мудростью-любовью, основной функцией второй является наставление смирению, третья являет возможность мужественного преодоления страдания земной жизни, избежать которого нет возможности.

Старец Зосима живёт в монастыре «на спокое», как и **Тихон**. Он владеет культурой юродства Христа-ради, иногда совершая юродски пророческие жесты. Образы Зосимы и Тихона сходны по тому роду соблазна в простецах, который автор уготовал для них. Посмертная тленность тела Зосимы вызывает сомнение в его праведности у обывателей города и части монастырских насельников, а келья

---

[527] «Иван Карамазов» – сочетание имени и фамилии этого героя мы прочитываем так: Русский ум, омрачённый своей идеей противопоставления себя миру Божьему.

архиерея напоминает Ставрогину кабинет светского богатого человека. В келье монаха он видит роскошный восточный ковёр, дорогого дерева письменный стол, на стене – «карту последней войны», которая довершает удививший посетителя набор светских вещей. Между тем очевидно, что дорогие вещи подарены старцу Тихону любящими его духовными чадами, среди которых немало богатых людей. Старец же, живущий нестяжательно, попросту не вступает в излишние споры с дарителями. Ему самому всё равно, что ляжет под ноги – половик из мешковины или бухарский ковёр ручной работы, который, может быть, неделями или месяцами ткала половина персиянской деревни под пение, танцы и музыку живого оркестра музыкантов другой половины этой деревни. Такие ковры простолюдины не могут приобрести себе, их подносят князьям, отвозят султанам и иным иноземным владыкам и богачам. Ковёр этот в келье православного монастыря символизует соборную красоту и полноту вселенского бытия. Он утрачивает под ногами праведника всякую денежную цену, приобретая возвышенные и нетленные смыслы. На таких коврах Восток любит изображать цветущую живую природу в орнаменте опять же природного и вселенского смысла. Эта «карта» вселенной перекликается с настенной «картой последней войны». Разумеется, там на самом деле изображена исторически «последняя» на тот момент война, но присутствие Тихона наводит на мысль о «последней войне» в смысле апокалиптическом. Православно-христианская аксиология говорит нам этими символическими сакрализованными предметами о всегдашнем и сиесекундном времени ведения этой «последней войны». Именно в эпизоде такого «сражения» предстает перед нами старец в беседе с грешником, который отправился за прощением, а пришёл за санкцией на грех, худший прежнего. И от этого, худшего греха, старец Тихон сумел Ставрогина удержать.

Все три праведника люди возраста пожилого, создание их образов предшествует и содействует выведению на страницы романа Достоевского совершенно нового типа – праведника юноши. Образ праведного юноши возникает в творчестве Достоевского, поскольку он горячо верил в светлые силы юного поколения России. Образ Алёши Карамазова стал великой пробой творческих сил писателя, направленных на созидание светлой личности будущего России не в

масштабе ближайших десятилетий (сбывшиеся пророчества писателя о двадцатом веке известны), а в масштабе столетий.

Человек соборного мировоззрения, обладающий «мыслящим» сердцем, однако, имеет совершенно иную степень свободы, по сравнению с теми, кто, по мысли Ницше, являются массовыми и слабыми представителями человеческого «стада». Кроме головного понятия свободы существует *непосредственное её ощущение*, знакомое христианским подвижникам. В творчестве Достоевского, как показано выше, отразились традиционные типы праведного подвижничества: юродство Христа-ради, странничество и старчество. По выражению А. М. Панченко, объяснявшего психологию старообрядческого сопротивления исправлению богослужебных книг соборным мировоззрением православных христиан, священная книга – это «соборный» акт: «Книга – “соборный” акт <...> Традиционалисты восстали... против правки богослужебных книг. Они трактовали ее как... личное поползновение одного человека, презревшего “соборное свидетельствование”»[528]. Другими словами, соборный акт, вероятно, может дополняться лишь другим соборным актом. А инициаторы богослужебной правки отступили от этого народно-церковного правила. Можно сказать, что и произведения Достоевского являются своего рода «соборным актом», с той существенной оговоркой, что он следовал в своем творчестве за евангельскими идеалами Христа и христианской идеи любви и народно-православными понятиями, ставшими в творчестве Достоевского категориями эстетики и поэтики – соборностью, благодатью, законом, теофанией.

Герои Достоевского при незримом участии автора стремятся к соборному приятию христианской идеи. Автор не принуждает, а приводит своего героя к самостоятельному, насколько это вообще возможно для человека приятию идеи и образа Христа. Несомненно, что главным предметом внимания всех участников «большого диалога», или «триалога» у него является Бог в его Сыновьей ипостаси. Для Достоевского является закономерным то положение, что его герои почти всегда миряне. Его интересует именно возможность проявления соборного духа в народной гуще: «Для Хомякова идея соборности, наличествующая в православии, является

---

[528] *Панченко А. М.* Русская культура в канун Петровских реформ. С. 172 – 173.

идеалом для мирской жизни в России»[529]. Для русского православного писателя является очевидным отступлением от нормы христианской жизни постановка некоторых избранных христиан над многими другими именно потому, что в таком случае нарушается незримое соборное единство Церкви. Для Достоевского не существует непереходимой грани между личным сознанием и соборностью: «Православный менталитет отвергает и жесткое противопоставление *личность/соборность»*[530]. Как показал С.Н. Трубецкой: «Западноевропейские мыслители Нового времени... все признавали без доказательств, что сознание человека лично, и только лично. В этом сходились все – мистики, рационалисты, эмпирики. Это принцип всей протестантской философии»[531].

Следуя православной аксиологии, Достоевский сумел выработать небывалые ранее в художественной литературе принципы и приёмы поэтики, позволяющие ему как бы «собирать» в книгу об отдельно взятом человеке, как правило, одиноком, очень много людей, собирать народ в его народном православно-христианском «мнении». Народная молва вошла в творчество писателя с самого первого его романа через «молитвенное возглашение» Девушкина «Маточка вы моя!», далее через Книгу Евангелие, раскрытую «святой грешницей» Соней, через жестокую отповедь уголовного преступника преступнику в области православной сакральности (Федька Каторжный и Петруша Верховенский), через братское отношение «идиота» Мышкина к убийце Рогожину. «Было бы только братство, а остальное всё приложится!» – восклицает Достоевский на страницах «Дневника писателя». Одиночество героя Достоевского всегда преодолевается через обретение путём достойно пережитых страданий чуства соборной благодати и возвращение к народу как к Богу (отмеченный рядом исследователей христианский феномен «блудного сына» как явление поэтики Достоевского). Бог (Христос) является герою чаще всего в прикровенном виде. Часто наблюдается богородичный мотив, мотив «пришедшей к человеку» сакральной Книги христиан. Начало чтения этой Книги является мотивом начала спасения героя Достоевского. И это можно видеть не только на примере Сони и Раскольникова, но и женщины-книгоноши и Степана Трофимовича Верховенского

---

[529] *Есаулов И.А.* Категория соборности в русской литературе. С. 20.
[530] *Есаулов И.А.* Категория соборности в русской литературе. С. 21.

в романе «Бесы». Книгоноша для Верховенского делает то же (хотя и не сознательно), что и Соня Мармеладова для Раскольникова. Богоискательство такого одинокого героя ориентировано на явно или подспудно ощущаемую тягу к прекрасному образу Христа. Теодицея для Достоевского является Христодицеей. Оправдание Бога для него равносильно обретению сердцем героя прекрасного образа Христа, в этом он ориентируется на народное «сердечное» знание Христа.

Одиночество у Достоевского всегда *противопоставлено* соборности. Апогеем одинокого существования в мире человеческом и становится образ старика-инквизитора из «поэмки» Ивана Карамазова. Прощальный поцелуй Христа может стать началом спасения даже для такого упорного и гордого одиночества. Старик «остаётся в прежней идее», но «поцелуй горит на его сердце». То есть, сфера эмоционального в личности инквизитора оказывается противопоставленной идее инквизитора, и это оставляет надежду на возвращение к Богу даже для высшего иерарха инквизиции. Таков результат воздействия третьего «голоса» триалога в этом эпизоде. Наивысшему типу одинокого героя в своем последнем романе Достоевский противопоставит наивысший образец соборного начала, явит Христа зримо для читателя. Это явление мы называем заключительным эпизодом **поэтической теофании** творчества Достоевского.

Известно, что Достоевский в своём творчестве всегда стремился найти связи между прекрасным и добром. Есауловым верно сказано: «Добро и красота в русской культуре изначально не только не противостоят друг другу, но и совершенно неотделимы друг от друга. Сакральное эстетизируется, поэтому позднейшее «красота спасёт мир» означает, помимо всего прочего, ещё и восстановление именно этой православной традиции»[532]. Стремление героя Достоевского к лицезрению самой большой, самой чаемой для православного сознания красоты – красоты лика Христа – и явилось той главной творческой силой, которая стоит в основе всего «космоса», всей художественной вселенной этого писателя. Мы полагаем возможным обнаружение сокровенного текста, своего рода духовной основы всего творчества

---

[531] *Трубецкой С.Н.* Соч. М., 1994. С. 492.
[532] *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. С. 248.

Достоевского. Этот ключевой текст связан со светоносным образом Христа: он проступает в ткани текста Достоевского, как лик Сына Божия на плащинице.

7. 3. Сокровенное благовестие Достоевского

Выше мы уже говорили о ключевых фразах романа «Идиот» (глава 2. раздел 2.2. «"Школа" князя Мышкина»), попробуем теперь выявить подобный словесный код других произведений, начиная с первого романа и попытаемся свести ключевые фразы разных произведений воедино. В «Бедных людях» главный герой одинок, но его одиночество становится тем отправным пунктом, из которого он отправляется к соборному мироощущению и обретает бытие соборного православного человека. Ведь уже сама форма его обращения в письмах к Варваре Алексеевне «Маточка вы моя!» имеет народно-православный молитвенный характер. Варианты этого обращения получают чаще всего «небесный» план: матушка, голубушка, голубчик, ангельчик, душечка моя, птичка, дочечка, ясочка («звёздочка»[533]). Постоянное употребление с благоговейной произносительной интонацией уподобляет это словосочетание **молитвенному возглашению**, и с учётом вариантов «небесного» плана в этом случае оно указывает на незримое присутствие образа Богородицы – Матери Заступницы человеческой. Тем самым Девушкин уже этим привычным своим обращением постоянно возносит молитвенные прошения Богородице о защите обижаемого существа. Выражение «Маточка моя», или «Маточка вы моя» становится поэтическим приёмом благодатного происхождения и теофанической направленности. Эта словесная формула обретает в романе «Бедные люди» поэтический статус сакрального «рефрена». «Молитвенное возглашение», прикровено обращённое к Богородице, выделяет личность главного героя романа, выводит его на первое, ведущее место среди прочих персонажей. Именно оно, в первую очередь, указывает нам на соответствие точки зрения героя точке зрения автора, ибо Макар Девушкин всегда «со Христом» через этот богородичный «зачин» всех своих обращений к героине.

Этот приём в огромной степени служит целям объективной авторской характеризации героя как истинно православного человека, для которого молитва

становится поэзией, а поэзия (упоминание героем в положительном контексте творчества Пушкина косвенно указывает на это) – своего рода молитвой. В большинстве своих ответных писем Варвара Алексеевна как будто далека от такого возвышенного оформления своих чувств к Макару Алексеевичу, хотя неоднократно заявляет о том, что «умеет ценить» его отношение к ней. Однако в последнем письме Варвары Алексеевны вполне открывается и её возвышенно-любовное отношение к своему пожилому другу. По поводу найденного Девушкиным в её бывшей комнате незаконченного письма к нему, она пишет в последнем послании о том, что он может продолжить в своём воображении недописанный текст, и прочитать в нём всё, что он пожелает по отношению к себе. Внимательно прочитывая тексты последних писем героев, мы обнаруживаем в них ключевые фразы всего романа, которые окончательно сводят диалог Девушкина и Вариньки в триалог, мы видим совершенно точно заявленную позицию автора, которая совпадает с «позицией» Христа. Вот финальное звучание «голосов» героев, в котором мы выделяем курсивом ключевые слова: «Всё совершилось! Выпал мой *жребий*; не знаю какой, но я воле *Господа* покорна. Завтра мы едемъ. Прощаюсь с вами въ последний разъ, безценный мой, другъ мой, благодетель мой, родной мой! Не горюйте обо мне, живите счастливо, помните обо мне и да снизойдёт на васъ *благословенiе Божiе*»[534]. «Кого же я *маточкой называть буду*; именем-то, любезным таким кого называть буду?... Я васъ какъ *светъ Господень* любилъ, как дочку родную любилъ, я все въ васъ любилъ, маточка, родная моя!»[535]. Сведём ключевые слова финального диалога героев вместе и получим ключевые фразы, проясняющие главные нравственные смыслы, художественную и одновременно этическую идею романа.

Варвара Алексеевна: **Жребий Господа – благословение Божие.**

Макар Алексеевич: **Маточкой называть буду светъ Господень!**

Мы видим, что в заключительной части романа героиня выражает идею смиренного принятия «жребия Господа», уготованной свыше судьбе. И в этой её готовности слышится не слабость, но сила. Потрясённый свершившимся фактом разлуки и внешне (по тексту как таковому) всячески протестуя против разлуки,

---

[533] *Даль В.* Толковый словарь великорусского языка. СПб.; М., 1882. Т. 4. С. 681.
[534] *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. Канонические тексты. Петрозаводск, 1995. Т.1. С. 135.

Девушкин соглашается в глубине своего сердца принять выпавший им с Варинькой жребий. Отныне любовь его к Вариньке переносится на весь мир Божий, отныне он соглашается «маточкой» называть «свет Господень». Богородичный отсвет лежит на образе Вариньки и на женственном образе Девушкина (Девушкин – покровитель детей, девушек в широком смысле слова). Обратим внимание на то, что в двух коротких фразах трижды упоминается Имя Божие: «жребий Господа», «благословение Божие», «свет Господень». Тем самым зримая телесным зрением двоица воссоединяется духовной троицей. Жребий, воспринимаемый как благословение Божие, явленное теофанически, – «светъ Господень», – всё вместе взятое символизует «трисвятое» почитание Бога как основу духовной жизни героев. За «жребием Господа» видится Бог Отец, за «благословением Божиим» – Бог Сын, за «светом Господним» – Бог Дух Святой, а в целом это Христос в Его незримо теофаническом облике.

Третий «голос», «позиция автора», «голос автора» здесь слиты с «нравственным центром» романа, с образом Христа, который прикровенно явлен в его «световой», теофанической форме. Можно уверенно предполагать, что Достоевский не ставил сознательно своей задачей «шифровку» евангельского текста в тексте художественном. Однако кроме сознательной работы творческого «я» художника существуют подсознательные и надсознательные процессы. Так или иначе, но уже в работе над первым произведением молодой писатель вырабатывает универсальный поэтический принцип, согласно которому художественные изобразительные средства подчиняются идее устремлённости героя к зримому духовными очами образу Христа. В частности, в романе «Бедные люди» таким поэтическим приёмом наряду с «нравственным центром» и «конклавом» является сакрализованный рефрен обращения «маточка вы моя», становящийся в контексте произведения своего рода молитвенным возглашением и способствующий приближению теофанического образа-эктипа в заключительном эпизоде. Одновременно важнейшей поэтической особенностью текста становятся фразы-«ключи», при помощи которых отворяются сокровенные смыслы не только отдельного произведения, но и творчества в целом. Эти фразы играют роль

---

[535] Там же. Т. 1. С. 137.

евангельского зерна, которое даёт урожай лишь в результате своей смерти. Они остаются невидимыми для взора читателя, но оказывают определённое влияние на формирование остального, зримого обычным взглядом текста. Их «смерть» есть прикровенное бытие, само незримое присутствие в тексте, а зримый текст становится их жизнью. В ряде произведений Достоевский оставляет эти ключевые фразы, с помощью которых можно проверить этическую правильность своего восприятия текста, проверить совпадение или несовпадение своего прочтения с авторским замыслом и авторской идеей («позицией» или «голосом автора»). Ключевые фразы произведений Достоевского являются своего рода теофаническими световыми зёрнами, содержащими в себе код авторской «поэмы», как сам автор называл романную идею. Поэтому перед нами не простой перенос евангельского приёма, евангельской метафоры в текст светского романа. Перед нами именно новый поэтический принцип, привнесёный в текст романа из текста сакрального, притом, что «вратами» этого перехода становится душа писателя, слово которого формировалось «у ворот народа моего» – под воздействием народного языка и народного ощущения образа и идеи Христа. Каждый раз (в новом произведении) эти ключи отпирают сокровенный свет, теофанический отблеск лика Христа. В ряде случаев они присутствуют в тексте прикровенно, как мы уже выявили это на примере текстов романов «Бедные люди» и «Идиот», иногда они оставлены на поверхности и их легко обнаружить, как это видим на примере романа «Униженные и Оскорблённые».

В романе «Униженные и Оскорблённые» в своих сиротских странствиях девочка Нелли знакомится с «капитаншей», вдовой и обнищавшей старухой-чиновницей. Эта старуха говорит Нелли о милостыне, что «у всех просить не стыдно»[536]; в другом месте даётся развёрнутый вариант этого высказывания нищенки в передаче Нелли: «Милостыню не стыдно просить: я не у одного человека прошу, я у всех прошу, а все не одинъ человекъ… такъ мне одна нищенка говорила»[537]. Нелли соглашается не только милостыню просить, но она согласна и настаивает на том, чтобы жить у людей, работая, то есть, зарабатывая себе на жизнь. Она лишена

---

[536] *Достоевский Ф.М.* Канонические тексты. Т. 4. С. 372.
[537] Там же. Т. 4. С. 328.

сословных предрассудков против чёрной, ручной работы. Она готова бельё стирать и полы мыть. Поэтому прошение милостыни «у всех», у всего «света Божьего» есть ни что иное, согласно философии нищенства, как «работа», нравственное делание, взывающее к милующему сердцу всех и каждого, и в такой форме нищенство не является постыдным занятием ни для кого. Истинная философия нищенства заключается вовсе не в том, чтобы снискать себе телесное пропитание, а в том, прежде всего, чтобы послужить духовному росту окружающих тебя людей и тем самым своему собственному росту. Что соответствует евангельскому слову Христа: «Не хлебом одним, но всяким словом Божиим…». Здесь не имеет значение сословная принадлежность. Стыдно дворянину побираться, чтобы пропитать своё тело, но не стыдно, чтобы служить своей душе и душам других людей. «Капитанша» своим нищенством выводится из внешней иерархии общества, она вошла в иную иерархию, на которую не распространяется действие чиновной Табели о рангах. Ключевая фраза романа «Униженные и Оскорблённые» **«Милостыню не стыдно просить у всехъ»** говорит о христианском принципе любви, образам и картинам нарушения которого одними героями и попытками восстановления этого принципа другими персонажами посвящено всё произведение. Старик Смит проклинает собственную дочь, мать Нелли проклинает своего соблазнителя, Нелли не прощает своего отца. Старик Ихменев проклинает собственную дочь, но потом прощает её. Наташа Ихменева способна простить уход Алёши и искренно пожелать ему счастья с его невестой Катей. Главный герой милосердно относится к Нелли и ко всем другим героям. Роман о том, что материальные бедствия, болезни, бедность и нищета даются человеку для пробуждения в себе самом и в других людях милосердия. Собственная авторская позиция выражается также этой фразой – писатель своим творчесвом «просит» милости, милосердия, сострадания у своих читателей к другим людям, тоже, может быть, читателям романа. Наградой милосердию не может служить удачная женитьба или замужество, миллионное наследство, но оно наградимо большим. В плане материальном человек получает необходимые средства к существованию – старик Ихменев наконец получает место службы, которого долго добивался, главный герой заканчивает рукопись повести и получает гонорар. Зато в плане духовном награда,

которая заключается в самом по себе милосердном жесте-поступке (принятие Нелли в качестве дочери в дом Ихменевых) неизмерима, ибо рождает высшую эмоцию любви и придаёт истинный смысл жизни. Милосердие претворяет жизнь в «живую жизнь», которая уже здесь, на земле уподобляется «Жизни Вечной» на небесах.

В романе «Записки из Мёртвого дома» ключевая фраза находится в двух из трёх финальных фраз: «Да съ-Богомъ! Свобода, новая жизнь, воскресеніе изъ мертвыхъ… Экая славная минута!»[538]. Выделим ключевую фразу: **«С Богом свобода, новая жизнь, воскресение из мёртвых!».** Именно с таким ощущением вышел писатель из ворот сибирского острога на свободу, вынося это ощущение в себе как зерно будущей идеи романа. Именно с Богом в сердце возможно ощущение истинной свободы, новой («живой») жизни, а уход от старой обычной жизни переживается как воскресение из мёртвых. Уход их Мёртвого дома каторги осознаётся на духовном плане как уход из мёртвой жизни к «живой жизни» духовного воскресения. Ключевая фраза даёт наиболее точный смысл названия романа и выражает вполне идею этого произведения и авторскую позицию. В романе «Село Степанчиково и его обитатели» ключевая фраза выделяется из речевого потока Фомы Опискина, возвращённого полковником Ростаневым из его позорного изгнания и вошедшего в роль «созидателя всеобщего счастья»: «*Я судил* себя в эту минуту <…> Про себя же скажу, что несчастье есть, может-быть, мать добродетели <…> Я хочу любить человека <…> В последнем из созданий различать *образ и подобие Божие*»[539]. Выделим ключевую фразу, целиком выражающую «новый тип, не указанный доныне в литературе», по словам самого Достоевского: **«Я судил образ и подобие Божие».** Очевидно, что ключевая фраза этого романа содержит раскаяние, которое выражается героем не прямо, а прикровенно и восходит к евангельской заповеди «Не судите, да не судимы будете». Эта фраза является истинной самохарактеристикой главного героя произведения и имеет также смысл в контексте творчества в целом.

В романе «Преступление и наказание» ключевая фраза произведения находится в словах Сони Мармеладовой, в её диалоге с Раскольниковым, когда происходит признание в убийстве: «Стало быть, лучше Лужину жить и делать

---

[538] Достоевский Ф.М. Канонические тексты. Т. 3. С. 688.
[539] Достоевский Ф.М. Канонические тексты. Т. 3. С. 358, 371, 373, 375.

мерзости! Вы и этого решить не осмелились? – Да ведь я *божьего промысла* знать не могу… И к чему вы спрашивате, чего *нельзя спрашивать*? К чему такие пустые вопросы?» (6, 313). «Ключ Марии» романного текста «Преступления и Наказания»: **Божьего промысла нельзя спрашивать.** Очевидно, что содержанием этого произведения как раз и является то, что его главный герой решается «вопрошать» Божий промысел, не словесно только, но своими поступками.

В романе «Подросток» это рассказ Версилова о вере, о видении Христа, о своих грёзах Аркадию Долгорукому: «Я не про веру мою говорю: *вера моя* невелика, я – деист, философский деист, как вся наша тысяча, так я полагаю, но… но замечательно, что я всегда кончал картину мою *видением*, как у Гейне, «*Христа* на Балтийском море». Я не мог обойтись без него, не мог не вообразить его, наконец, посреди осиротевших людей. Он приходил к ним, простирал к ним руки и говорил: «Как вы могли забыть его?» И тут как бы пелена упадала со всех глаз и раздавался бы *великий восторженный гимн нового и последнего воскресения…»* (13, 379). Ключ романа «Подросток»: **Вера моя – видение Христа, великий восторженный гимн нового и последнего воскресения.**

В романе «Бесы» Степан Трофимович Верховенский, заболевший в своём последнем странствии, грезит евангельскими образами исцеления гадаринского бесноватого: «Мне ужасно много приходит теперь мыслей: видите, это точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, – это всё язвы, всё миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России за века, за века <…> и я, может быть, первый, во главе, и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем, и туда нам дорога, потому что нас только на это ведь и хватит. Но *больной исцелится и «сядет у ног Иисусовых»* (10, 499). Ключ: **Больной исцелится и сядет у ног Иисусовых.** Здесь очевидное пророчество Достоевского об исцелении России («в нашем больном, в нашей России») через устремление к Христу. Но это правомерно относить и к отдельно взятому человеку.

В романе «Братья Карамазовы» ключевая фраза находится в диалоге старухи-хозяйки с капитаном Снегирёвым по поводу места, где нужно хоронить Илюшу (в церковной ограде или у камня): «Там в ограде земля со крестом. Там по нём

молиться будут. Из *церкви пение слышно*, а дьякон так *чисторечиво и словесно* читает, что всё до него кажный раз долетит, точно бы над могилой его читали» (15, 191). Ключ: **Пение Церкви услышит. Молиться будет чисторечиво и словесно.** Все ключевые фразы имеют общий смысл, могут быть согласно этому смыслу сведены в единый текст. Подобную реконструкцию сокровенного «евангельского текста» творчества Достоевского мы провели и назвали получившийся словесный корпус «Сокровенное благовестие Достоевского». Приведём вначале все открытые ключевые фразы в том порядке, в котором они становились нам известными **1).** Далее приведём текст нашей реконструкции общего текста-ключа к целому творчества Достоевского **(2).**

1). Ключевые фразы творчества Достоевского (в хронологическом порядке открытия «ключа»):

Смирение и усердие даруют счастье через красоту (достойно перенесенного) страдания при отказе от торга. [«Идиот»]. Жребий Господа – благословение Божие. Маточкой называть буду светъ Господень! [«Бедные люди»]. Милостыню не стыдно просить у всех. [«Униженные и оскорбленные»]. С Богом свобода, новая жизнь, воскресение из мёртвых![«Мёртвый Дом»]. Я судил образ и подобие Божие. [«Село Степанчиково и его обитатели»]. Божьего промысла нельзя спрашивать. [«Преступление и наказание»]. Вера моя – видение Христа, великий восторженный гимн нового и последнего воскресения.[«Подросток»]. Больной исцелится и сядет у ног Иисусовых. [«Бесы»]. Молиться будут. Церкви пение слышно чисторечиво и словесно. [«Братья Карамазовы»].

2. Сокровенное благовестие Достоевского – реконструкция

(в хронологическом порядке следования большинства произведений)

Узнал я, что жребий Господа – благословение Божие,

И теперь маточкой называть свет Господень буду,

Потому что с Богом свобода,

Новая жизнь и воскресение из мёртвых!..
А я судил образ и подобие Божие,
Когда Божьего промысла нельзя спрашивать...
Теперь узнал я, что милостыню просить не стыдно,
Если у всех.

Узнал я, что смирение и усердие дарують счастье
Через красоту страдания при отказе от торга.
Теперь ***вера моя – Видение Христа,***
Великий восторженый гимн нового
И последнего воскресения!
Верую, что больной исцелится и сядет у ног Иисусовых,
Пение Церкви услышит
И молиться будет чисторечиво и словесно.

Комментарий. «Благовестие» Достоевского носит сокровенный характер – это вполне в духе христианских пророчеств древнерусских подвижников, юродивых Христа-ради и старцев-отшельников, спасавшихся в дремучих лесах Древней Руси. В шестнадцати поэтических строчках «поэмы» творчества Достоевского перед нами явлен, во-первых, жизненный путь самого писателя, «осанна» которого «прошла через горнило сомнений и страданий». Само творчество писателя уподобляется здесь молитве «чисторечивой и словесной», через которую многие слышавшие её обратяться к Богу. Тема благовестия Достоевского – это принятие Бога Христа человеком через личный опыт. Основной поэтический закон, по которому строится текст – восьмикратное повторение имени Бога в той или иной его форме. Тем самым благовестие «звучит» подобно полной музыкальной октаве. Тем самым звучащая прикровенно «октава» Христа становится основой всего творчества писателя. Это восходящая к воскресению человека октава во Христе и со Христом. Притом, что имеется в виду, не мыслимый или представляемый, а видимый Христос, его теофанический образ: **«вера моя – Видение Христа».** Ибо только теофанический

образ Христа (для лицезреющих несомненна божественность Его) вызывает у самого автора и его героя «великий восторженный гимн нового и последнего воскресения». Вторым поэтическим законом «Сокровенного благовестия» является наличие ещё двух зримых «октав», двух восьмистиший. Первое из них посвящено преимущественно человеческой природе, а второе – божественной. Вместе с «октавой» Имени Бога эти октавы составляют триаду Триалога «Сокровенного благовестия». Третьим поэтическим законом «Сокровенного благовестия» является принцип троекратного повторения начальных слов «узнал я». Эта анафора предваряет и подготавливает слова о вере: «Теперь вера моя…» и «Верую, что больной исцелится…». В сущности, и здесь не двукратное, а троекратное повторение, «исповедание» веры. Это не что иное, как художественно оформленный вариант символа веры: верую во Христа… верую в будущее воскресение… верую в исцеление больного через Христа и Церковь.

Сокровенный текст Достоевского имеет третий уровень пророчества. Это предуказания не только собственного окончательного приятия Христа, не только предуказание приятия Христа своим героем («метагероем»), но также предуказание судеб русского народа, который «пение Церкви услышит» и «сядет у ног Иисусовых». Достоевский в своём творчестве прозревает Россию исцелённой от болезни неверия точно так же, как в отдельной части своего творчества («Бесы») указывает на гибельное впадение в неверие. Одно другому не противоречит, но пребывает в целокупном и спасительном единстве.

Текст сокровенного благовестия Достоевского, как видим, оказалось возможным вычленить из текста как такового лишь исходя из предположения о его наличии на основе закономерностей теофанического принципа поэтики Достоевского. Тем самым поэтический закон, сформулированный и доказанный в целом, позволил открыть ещё одну закономерность поэтики Достоевского – наличие сокровенного текста всего целого художественного творчества. Теофанический принцип по определению допускает наличие сокровенных (непроявленных для физического зрения) законов поэтики. Это законы божественного света, которые только и могут присутствовать как аллюзия, как разрозненные «зёрна» целого «посева». Характер теофанического принципа таков, что согласно ему образ Христа явлен автору и

читателю в его светоносном виде и распространён как свет по всему пространству творчества. Поэтому «октавы» отдельных произведений входят подобно «нотам» в «октаву» всего творчества, во всяком случае, это выявлено в отношении всех романов «пятикнижия» и ряда других крупных произведений, включая первый роман Достоевского. Сокровенный текст Достоевского соотвествует евангельской метафоре посеянного, умершего и воскресшего зерна.

Можно, исходя из этого, утверждать, что основным законом творчества Достоевского является христиански ориентированный теофанический принцип построения текста в соотвествии с сокровенным светоносным текстом благовестия, а основной нравственной идеей художественного творчества писателя является идея духовного воскресения человека (человечества) в устремлении к образу Христа, «у ног Иисусовых».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая наше исследование, мы можем сказать, что принципиальная новизна этой работы определяется несколькими положениями:

1. в диалоге с М.М.Бахтиным нам удалось опровергнуть его утверждение о «карнавализованном мироощущении» как источнике творчества Достоевского – мы доказали, что творческим импульсом для писателя являлся «совестный акт» (И.А.Ильин);

2. развили теорию «полифонического романа» М.М. Бахтина. Полифонический роман Достоевского рассматривается нами в качестве такой сложной структуры, которая организуется помимо формального «многоголосия» тремя основными «голосами» – «триалогом». Христиански-аксиологичекий подход позволил выделить три «голоса» (персонажа, «оппонента Бога», Бога), соответствующих трём «позициям». В этом случае авторская «позиция» выявляется как совпадающая с «голосом» Бога (Христа);

3. развили понятие С. Сальвестрони «ощущение богоприсутствия», показав неточность термина Т.А. Касаткиной «словесная икона»;

4. проанализировали влияния поэтики жанра молвы и евангельского

текста на романную поэтику Достоевского;

5. исследовали христианские традиции духовного наставничества в отношениях «христоподобного человека» с детьми, показали сокровенное присутствие в образе ребёнка образа младенца Христа;

6. исследовали христианские традиции юродства и странничества в образе «христоподобного человека», или «юродивого героя», в образе «шута-юродивого», исследовали их влияния на «хронотоп» романов;

7. выявили и описали универсальный художественный принцип Достоевского – «теофанический принцип поэтики», соглано которому ряд средств художественной выразительности связаны с задачами «проведения» христианской идеи и подведения героя к «видению» образа Христа;

8. описали евангельский принцип хорового, или ансамблевого способа расстановки женских персонажей по отношению к «христоподобному человеку» в романах Достоевкого;

9. расширили понимание поэтичекого приёма «конклав», развив положения Л.П. Гросмана и Г.К. Щенникова;

10. показали связь евангельской метафоры сна и метафоры «умершее зерно» с романной поэтикой; исследование метафоры «умершее зерно» позволило открыть «ключевые фразы» в девяти романах, начиная с романа «Бедные люди» и провести реконструкцию «Сокровенного благовестия Достоевского». Текст «Сокровенного благовестия» является описанием истории принятия идеи и образа Христа самим Достоевским и его «метагероем», а также пророчеством писателя о принятии веры народом России «у ног Иисусовых».

И хотя до настоящего времени, по выражению авторитетного американского исследователя, «Бахтин (точнее, бахтинский «диалогизм») остается открытым событием»[540], мы всё же полагаем, что своей работой внесли качественно новое понимание в названное «открытое событие», используя и развивая, прежде всего, достижения современной науки о Достоевском, последним словом которой в настоящее время стала философская и нравственно-поэтическая категория

---

[540] *Michail Holquist.* Dialogism: Bakhtin and His World // New Accents. Routledge. London and New York, 1990. 1, P. XII.

«христианского реализма».

«Христианкий реализм» Достоевского – это художественный метод, при помощи которого изображается «христоподобный человек». Этот метод творчески усваивает духовные и поэтические христианские традиции совести, духовного наставничества, юродства Христа-ради, образность, метафоризм, сакрализацию художественного пространства и времени и другие поэтические особенности евангелького текста. На уровне слова «христианский реализм» Достоевского характеризуется троичной природой диалогизма. «Христианский реализм» Достоевского по законам «теофанического принципа поэтики» христианскую идею и образ Христа обращает к задаче разрешения «вечных вопросов» человечества о смысле человечекого бытия и о «спасении» человека.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Источники

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Канонические тексты / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995 – 2000. ТТ. 1 – 4 (издание продолжается).

Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: Канонические тексты: Электронный вариант в Интернет: Конкордансы / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Web-лаборатория филологического факультета ПетрГУ, 2000. http://netra.karelia.ru/bin/concor.orig?t=_k.html&f=prnak/main.

Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: Канонические тексты: Электронный вариант в Интернет: Конкордансы / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Web-лаборатория филологического факультета ПетрГУ, 2000. http://netra.karelia.ru/bin/concor.orig?t=_k.html&f=karamaz/main).

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / Под ред. В.Г. Базанова и др. Л.: Наука, 1972 – 1988. Т. 1 – 30.

Достоевский Ф.М. Библиография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883.

Достоевский: Статьи и материалы: Сб. 1 / Под ред. А.С. Долинина. Пг.: Мысль, 1922.

Достоевский Ф.М. Письма: В 4т. / Под ред. и с прим. А.С. Долинина. М.; Л.: Госиздат, 1928.

Достоевский А.М. Воспоминания. Л., 1930.

Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1971.

Записные тетради Ф.М. Достоевского / Подг. к печ. Е.Н. Коншиной; Коммент. Н.И. Игнатовой и Е.Н. Коншиной. М.; Л.: Академиа, 1935.

Достоевская А.Г. А.Г. Достоевская: последний год жизни в воспоминаниях и письмах (Часть 1) / Публ., вступ. ст. и комм. В.Н. Абросимовой // Достоевский и мировая культура. Альманах № 12. СПб., 1998. С. 231 – 253.

[Достоевская Л.Ф.] Последние письма Любови Федоровны Достоевской / Публ. Н. Паншева и Б. Тихомирова; комм. Б. Тихомирова // Достоевский и мировая культура. Альманах № 13. СПб., 1999. С. 259 – 267.

Неизданный Достоевский: Записные книжки и тетради 1860 – 1881 гг. // Литературное наследство. М.: Наука, 1971. Т. 83.

Достоевский Ф.М. Новые материалы и исследования // Литературное наследство. М.: Наука, 1973. Т. 86.

Ф.М. Достоевский об искусстве. М.: Искусство, 1973.

Белый Андрей. Петербург / Под ред. Д.С. Лихачёва. М.: Наука, 1981.

Повесть временных лет: В 2 Ч. / Подг. текста, перевод Д.С. Лихачева, Б.А. Романова; Под ред. В.П. Адриановой-Перетц: М. ; Л.: АН СССР, 1950. Ч.I.

Кальдерон Педро. Жизнь – это сон // Пьесы: В 2т. / Пер. с исп. И. Тыняновой; Вступ. ст.; прим. Н. Б. Томашевского. Т.1. М.: Худ. лит., 1961.

Лесков Н.С. Житие одной бабы // Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. М.: Госиздат, 1956. Т. 1. С. 263 – 385.

Лесков Н.С. Шерамур (чрева-ради юродивый) // Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. М.: Госиздат, 1957. Т. 6. С. 244 – 301.

Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. М.: Госиздат, 1957. Т. 4.

Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В. 4т. М.: «TERRA», 1991. Т. 2.

Мандельштам О. Э. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. Тбилиси: Мерани, 1990.

Мандельштам О. Камень / Под ред. Л.Я. Гинзбург и др. Л.:Наука, 1990.

Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л.: Наука, 1982. Т. 5.

Осоргин М. Собр. соч.: В 2т. М.: Московский рабочий, 1999. Т. 2.

Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10т. / Под ред. Б.В. Томашевского. Л.: Наука, 1978. Т.5.

Пушкин А.С. Соч.: В 3т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1965.

Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 2. М.: Худ. лит.,1965.

Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22т. М.: Худ. лит., 1978. Т. 1.

Хлебников В. Собр. произв. / Под ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л.: Изд-во писателей, 1933. Т. 4; 1934. Т. 5.

2. Список использованной литературы

Аврелий Августин. Исповедь / Августин А. Исповедь; Абеляр П. История моих бедствий: Пер с лат. М.: Республика, 1992.

Абрамович Н.Я. Христос Достоевского. М., 1914.

Абрамович Н.Я. Женщина и мир мужской культуры. 2-е изд. М., 1918.

Аверинцев С.С. Культурология Йохана Хейзинги // Вопросы философии. 1969. № 3. С. 169 – 174.

Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977.

Аверинцев С.С. Михаил Бахтин: ретроспектива и перспектива // Дружба народов. 1988. № 3.

Аверинцев С. Ритм как теодицея // Новый мир. 2001. № 2. С. 203 – 205.

Адрианова В.П. (Перетц). Житие Алексея человека божия в древней русской литературе и народной словесности. Пг., 1917.

Адрианова-Перетц. Праздник кабацких ярыжек. М.: АН СССР, 1936.

Акелькина Е.А. Воображение // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 12 – 13.

Аксаков К.С. Великий пост. РГАЛИ. Ф. 10, оп. 4, ед. хр. 7, л. 30.

Алексеев А.А. Христианские основы эстетики Ф.М. Достоевского // Ф.М. Достоевский и национальная культура. Вып. 2. Челябинск: ЧелГУ, 1996. С. 3 – 28.

А.Л. Рассказы из истории христианской аскетической жизни. М., 1884.

Алеппский Павел. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Москву в XVII в. / Перев. с арабск. Г.А. Муркоса. СПб., 1898.

Алексий (Кузнецов). Юродство и столпничество. СПб., 1913.

Алексеев М.П. К «Сну Святослава» в «Слове о полку Игореве» // Слово о полку Игореве: Сб. иссл-й и стат. / Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.; Л.: АН СССР, 1950. С. 226 – 248.

Альми И. Л. К интерпретации одного из эпизодов романа «Идиот» (рассказ генерала Иволгина о Наполеоне) // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 10. СПб., 1992. С. 163 – 172.

Альми И.Л. О поэзии и прозе. 2-е изд., доп. СПб.: «Семантика-С» – «Скифия», 2002.

Альтман М.С. Иван Гаврилович Прыжов и его литературное наследие // Прыжов И.Г. Очерки. Статьи. Письма. / Ред., пред. и комм. М.С. Альтмана. М.; Л.: Academia, 1934. С. 9 – 36.

Альтман М.С. Достоевский. По вехам имен. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1975.

Амелин Г., Пильщиков И. Новый Завет в «Преступлении и наказании» М. Достоевского // Логос. 1992. № 3. С. 269 – 279.

Аменицкий Д.А. Психиатрический анализ Николая Ставрогина // Современная психиатрия. 1915. № 1. С. 28 – 41.

Аменицкий Д.А. Психопатология Раскольникова как одержимого навязчивыми состояниями // Современная психиатрия. № 9 – 10. С. 373 – 388.

Аменицкий Д.А. Эпилепсия в творческом освещении Ф.М. Достоевского // Труды 1-го Моск. мед-та. Вып. 4. М.; Л.: Биомедгиз, 1934. С 417 – 431.

Анненский И.Ф. Вторая книга отражений. СПб., 1909.

Апокрифические сказания о Христе: В 4т. СПб., 1912 . 1914.

Апокрифы древних христиан: Исследования, тексты, комментарии / Сост., вст. ст. И.С. Свенцицкая, М.К. Трофимова. М.: Мысль, 1989.

Арбан Д. «Порог» у Достоевского // Достоевский: материалы и исследования / Под ред. Г.М. Фридлендера. Л.: Наука, 1876. Т. 2. С. 19 – 29.

Аристотель. Поэтика / Пер. с др.греч. В.Г. Аппельрота. М.: Худ. лит., 1957.

Аристотель. Риторика // Античные риторики / Под ред. А.А. Тахо-Годи. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. С. 15 – 164.

Арсентьева Н.Н. Проблема национального идеала в творчестве Сервантеса и Достоевского // Ф.М. Достоевский и национальная культура. Вып. 2. Челябинск: ЧелГУ, 1996. С. 65 – 88.

Арсентьева Н.Н. Дон Кихот // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 79 – 80.

Арсентьева Н.Н. «Положительно прекрасный человек» // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г.К. Щенникова, Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 109.

Архипова А.В. Достоевский и эстетика безобразного // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 12. СПб.: Наука, 1996. С. 65 – 88.

Аскольдов С. Религиозно-этическое значение Достоевского // Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. Пг.: Мысль, 1922. С. 1 – 32.

Афанасьев А.Н. Русские сатирические журналы 1769 – 1774 гг.: Эпизод из истории русской литературы прошлого века. М., 1859.

Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3т. М., 1868. Т. 2; 1869. Т. 3.

Афанасьев А.Н. Народные русские легенды. Казань, 1914.

Афанасьев А.Н. Древо жизни: Избр. ст. / Подготовка текста и коммент. Ю.М. Медведева; Вступ. ст. и общ. ред. Б.П. Кирдана. М.: Современник, 1982.

Ахундова И. «...Все это, быть может, было вовсе не сон!» («Смерть» Смешного человека) // Достоевский и мировая культура. Альманах № 9. СПб., 1997. С. 186 – 205.

Ашимбаева Н. Сердце в произведениях Достоевского и библейская антропология // Достоевский и мировая культура. Альманах № 6. СПб., 1996. С. 109 – 117.

Ашимбаева Н. Лексема «князь» в контексте произведений Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 9. СПб., 1998. С. 57 – 66.

Баженов Н.Н. Психиатрические беседы на литературные и общественные темы. М., 1903.

Базанов В. Г. Древнерусские ключи к «Ключам Марии» Есенина // Миф. Фольклор. Литература. Л.: Наука, 1978. С. 204 – 249.

Барсотти Диво. Достоевский. Христос – страсть жизни. / Перев. с итал. Л. Харитонова. М.: Паолине, 1999.

Барсов Е. Иван Филиппов, Выговский историк и настоятель (1661 – 1744) // Памятная книжка Олонецкой губернии на 1867 г. СПб., 1867. С. 54 – 100.

Барсов Е.В. Палеостров, его судьба и значение в Обонежском крае с грамотами и другими письменными памятниками. М., 1868.

Барсов Е.В. Петр Великий в народных преданиях Северного края. М., 1972.

Барсуков Н. Источники русской агиографии. СПб., 1882.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989.

Баршт К.А. «Каллиграфия» Ф.М. Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского: Сб. науч. трудов / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. С. 101 – 129.

Барщевский И. Несколько слов из истории искусства скоморохов. Ростов-Ярославский, [1914].

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худ. лит., 1965.

Бахтин М.М. Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь) // Контекст – 1972: Литературно-теоретические исследования / Редкол. А.С. Мясников и др. М.: Наука, 1973. С. 248 – 259.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худ. лит., 1975.

Бахтин М. М. <План доработка книги «Проблемы поэтики Достоевского» > // Контекст – 1976: Литературно-теоретические исследования / Редкол. А.С. Мясников и др. М.: Наука, 1977. С. 293 – 316.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М.: Советская Россия, 1979.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества: Сб. избр. трудов / Прим. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979.

Бахтин М. М. Архитектоника поступка / Публикация С. Г. Бочарова // Социологические исследования. 1986. № 2. С. 157 – 169.

Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 134 – 164.

Бахтин М. М. Эпос и роман / Сост. и примеч. С. Г. Бочарова; вступит. ст. В.В. Кожинова. СПб.: Азбука, 2000.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 11 – 193.

Бачинин В.А. Достоевский и Гегель (к проблеме «разорванного сознания») // Достоевский: Материалы и исследования / Под ред. Г.М. Фридлендера. Л.: Наука, 1978. Вып. 3. С. 13 – 21.

Башкиров Д.Л. «Воплощение идеального» в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» и традиции христианской культуры // Художественная литература: Проблемы исторического развития, функционирования и интерпретации текста: Сб. науч. трудов. Ч. 1 / Под ред. В. И. Самусенко. Минск: БелГУ. 2000. С. 83 – 101..

Башмакова Н. Оскар фон Шульц – светлая, жизнеутверждающая личность // Шульц О.ф. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1999. С. 340 – 345.

Белкин А. Русские скоморохи. М.: Наука, 1975

Белобровцева И.З. Мимика и жест у Достоевского // Достоевский: Мат-лы и иссл. / Под ред. Г.М. Фридлендеар. Л.: Наука, 1978. Вып. 3. С. 195 – 204.

Белый Андрей. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М.: Мусагет, 1911.

Белый Андрей. Арабески: Книга статей. М.: Мусагет, 1911.

Беляев И. О скоморохах // Временник императорского Московского общества истории и древностей российских. Кн. 20. 1854.

Бем А.Л. Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского) // О Достоевском / Под ред. А.Л. Бема. Прага, 1929. С. 9 – 38.

Бем А.Л. Достоевский – гениальный читатель // О Достоевском / Под ред. А.Л. Бема. Т. 2. Прага, 1933. С. 7 – 24.

Бем А. Снотворчество / Публ. В. Этова // Достоевский и мировая культура. Альманах № 2. СПб., 1994. С. 202 – 222.

Бергсон Г. Смех в жизни и на сцене. СПб., 1900.

Бердяев Н.А. Ставрогин // Русская мысль. 1914. Май. С. 80 – 89.

Бердяев Н.А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Русская мысль. 1918. Кн. 3 – 6. С. 39 – 61.

Бердяев Н. О самоубийстве. М.: Издательство МГУ, 1982.

Бердяев Н. Русская идея // Вопросы философии. 1990. №1. С. 77 – 144, № 2. С. 87 – 154.

Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского // Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т.2. С. 7 – 150.

Бердяев Н. О «вечнобабьем» в русской душе // Философия творчества, культуры и искусства: В 2т. М.: Искусство, 1994. Т.2. С. 290 – 300.

Бердяев Н.А. Великий инквизитор // Властитель дум. Ф.М. Достоевский в русской критике конца Х1Х – начала ХХ в. / Сост., вступ. ст., комм. Н. Ашимбаевой. СПб.: Худ. лит., 1997. С. 303 – 342.

Берковский Н. О русской литературе: Сб. стат. Л.: Худ. лит., 1985. С. 340 – 376.

Бессонов П. Калики перехожие: Сб. стихов и исследование. Т. 1; Т. 2. М., 1861; 1863.

Бехтерев В.М. Достоевский и художественная психопатология / Публ. С. Белова и Н. Агитовой // Русская литература. 1962. № 4. С. 134 – 141.

Бёртнес Ю. «Христос-отец»: к проблеме противопоставления отца кровного и отца законного в «Подростке» Достоевского // Евангельский текст в русской

литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 2 / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. С. 409 – 415.

Богатырева Е.А. М.М. Бахтин: этическая онтология и философия языка // Вопросы философии. 1993. № 1. С. 51 – 58.

Благой Д.Д. Достоевский и Пушкин // Достоевский – художник и мыслитель. М.: Наука, 1972. С. 344 – 426.

Бонецкая Н.К. М.М. Бахтин и традиции русской философии // Вопросы философии. 1993. № 1. С. 83 – 93.

Борев Ю.Б. Комическое… М.: Искусство, 1970.

Бочаров С.Г. Переход от Гоголя к Достоевскому // Смена литературных стилей. М.: Наука, 1974. С. 17 – 57.

Брещинский Д.Н. Житие Корнилия Выговского как литературный памятник // Древнерусские литературные памятники. ТОДРЛ. Т. 33. Л.: Наука, 1979. С. 127 –142.

Буданова Н.Ф. «Подпольный человек» в ряду «лишних людей» // Русская литература. 1976. № 3. С. 110 – 123.

Буданова Н.Ф. «Спор» Достоевского с тургеневским Потугиным о прекрасном // Достоевский: Мат-лы и иссл. Т. 6. Л.: Наука, 1985. С. 92 – 106.

Буданова Н.Ф. Достоевский и Тургенев: Творческий диалог. Л.: Наука,1987.

Буданова Н.Ф. О некоторых источниках нравственно-философской проблематики романа «Бесы» // Достоевский: Мат-лы и иссл. Л.: Наука, 1988. Т. 8. С. 93 – 106.

Буданова Н.Ф. Достоевский о Христе и истине // Достоевский: Мат-лы и иссл. СПб.: Наука, 1992. Т. 10. С. 21 – 29.

Будовниц И.У. Юродивые Древней Руси // Вопросы истории, религии и атеизма. М.: Наука, 1964. С. 170 – 195.

Буланов А.М. Святоотеческая традиция понимания «сердца» в творчестве Ф.М. Достоевского // Христианство и русская литература. Сб. стат. СПб., 1994. С. 270 – 306.

Булгаков С. Н. Русская трагедия: О «Бесах» Ф.М. Достоевского в связи с инсценировкой романа в Московском Художественном театре // Русская мысль. 1914. № 4. С. 1 – 26.

Булгаков С. Тихие думы. М., 1918.

Булгаков С.Н. Православие: Очерки учения Православной Церкви. М., 1991

Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество // Вехи. Из глубины. М.: Правда, 1991. С. 31 – 72.

Булгаков С.Н. Венец терновый. Памяти Ф. М. Достоевского // Властитель дум. Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX в. / Сост., вступ. ст., комм. Н. Ашимбаевой. СПб.: Худ. лит., 1997. С. 375 – 393.

Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 1 – 2. СПб., 1861.

Буслаев Ф.И. Сочинения. Т. 1. М., 1908.

Вариант Б первой редакции жития Михаила Клопского // Дмитриев Л.А. Повести о житии Михаила Клопского. М.;Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 99 – 110.

Венгеров С.А. Очерки по истории русской литературы. СПб., 1907.

Вейдле В.В. Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX в. М.: Политиздат, 1991. С. 268 – 292.

Вейдле В. Мысли о Достоевском / Публ. и послесл. О. Немухиной // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. СПБ., 1993. С. 12 – 22.

Вейдле В. В. Пушкин и Европа // Русская речь. 1991. № 3. С. 31 – 42.

Верцман И. Ницше и его наследники // Вопросы литературы. 1962. № 7. С. 49 – 73.

Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха // VI – X СОРЯС, 1883. № 4. Т. 32. 154 с.

Ветловская В.Е. Достоевский и поэтический мир Древней Руси // Исследования по истории русской литературы XI – XVII вв.: ТОДРЛ / ИРЛИ АН СССР (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1974. Т. 26. С. 296 – 307.

Ветловская В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л.: Наука, 1977.

Ветловская В.Е. Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных представлений: «Строительная жертва» // Миф – фольклор – литература. Л.: Наука, 1978. С. 81 – 113.

Ветловская В.Е. Приёмы идеологической полемики в «Преступлении и наказании» Достоевского // Достоевский: Мат-лы и иссл. Т. 12. СПб.: Наука, 1996. С. 78 – 98.

Викторович В.А. Жанр записок у Толстого и Достоевского // Лев Толстой и русская литература. Горький, 1981. С. 18 – 25.

Викторович В.А. К поэтике сюжетного эксперимента: Пушкин и Достоевский // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 166 – 177.

Викторович Вл. Безымянные герои Достоевского // Литературная учеба. 1982. № 1. С. 230 – 234.

Викторович В.А. Добролюбов и Достоевский: диалог о русской литературе // Н.А. Добролюбов и русская литературная критика. М., 1998. С. 95 – 113.

Викторович В. Достоевский и Владимир Соловьев // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. Ч. 2. СПб., 1993. С. 5 – 31.

Викторович В.А. Гуманность // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 14 – 15.

Викторович В. А. Повесть Ф.М. Достоевского об учителе: реконструкция замысла // «Педагогія» Ф.М. Достоевского: Сб. ст./ Под ред. В.А. Викторовича. Коломна: КГПИ, 2003. С. 119 – 149.

Виноградов В.В. К морфологии натурального стиля: Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник» // Достоевский: Мат-лы и иссле. / Под ред. А.С. Долинина. Сб. 1. Пб., 1922. С. 211 – 256.

Виноградов В.В. Школа сентиментального натурализма: Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х гг. // Творческий путь Достоевского: Сб. стат. / Под ред. Н.Л. Бродского. Л., 1924.

Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959

Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Изд-во АН СССР, 1963.

Виноградов В.В. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский // Виноградов В. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 4 – 190.

Владимирцев В. П. Народные плачи в творчестве Ф. М. Достоевского // Русская литература. 1987. № 3. С. 179 – 190.

Владимирцев В. П. Фольклоризм // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова: Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 125 – 128.

Владимирцев В. П. Опыт фольклорно-этнографического комментария к роману «Бедные люди» // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 5. Л.: Наука, 1983. С. 74 – 89.

Владимирцев В. П. Залыюсь слезами горькими // Русская речь. 1988. № 1. С. 119 – 123.

Владимирцев В. П. Русские былички и поверья у Достоевского // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск: РИО ПГУ, 1989. С. 93 – 106.

Владимирцев В. П. Мотив «горячее – горящее сердце» у Достоевского // Проблемы исторической поэтики. Вып. 2 / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1992. С. 137 – 144.

Владимирцев В. П. Наблюдения над троичной поэтикой Достоевского // Руссская речь. 1994. № 5. С. 164 – 167.

Владимирцев В. Поэтический бестиарий Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 12. СПб.: Серебряный век, 1998. С. 120 – 134.

Власкин А.П. Евангелия // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 15 – 16.

Власкин А.П., Г.К. Щенников. Народность // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под. ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 28 – 29.

Власкин А.П. Тенденция // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под. ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 46 – 47.

Власкин А.П., Г.К. Щенников. Апокалиптизм // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под. ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 72.

Власкин А.П. Сакральное // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. 115 – 116.

Власкин А.П. Традиции христианской литературы // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под. ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 121 – 122.

Власкин А.П. Заочный диалог Н.С. Лескова и Ф.М. Достоевского по проблемам религиозности и народной культуры // Русская литература. 2003. № 1. С. 16 – 48.

Воге П. Люцифер Достоевского (О рассказе «Сон смешного человека») // Достоевский и мировая культура. Альманах № 13. СПб., 1999. С. 185 – 201.

Волгин И.Л. Последний год Достоевского. М., 1991.

Волошин М. Голоса поэтов // Речь. 1917. 4 июня. С. 3.

Вулис А.З. Метаморфозы комического. М.: Искусство, 1976.

Выготский Л.С. О влиянии речевого ритма на дыхание // Проблемы современной психологии: Сб. стат. / Пол ред. К.Н. Корнилова. Л.: Госиздат, 1926.

Выготский Л.С. Мышление и речь: Психологические исследования / Под ред. и со вступит. ст. В. Колбановского. М.; Л.: Соцэкгиз, 1934.

Выготский Л.С. Психология искусства / Под общ. ред. Вяч. Иванова. 2-е изд., испр., доп. М.: Искусство, 1968.

Вышеславцев Б.П. Русская стихия у Достоевского. Берлин, 1923.

Вудфорд М. Сновидения в мире Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 12. СПб., 1999. С. 135 – 144.

Галаган Г.Я. «Одно лицо» и его «полписьма» // Достоевский: Мат-лы и иссл. Вып. 3 / Под ред. Г.М. Фридлендера. Л.: Наука, 1978. С. 159 – 165.

Галант И.Б. Эвроэндокринология великих русских писателей и поэтов // Клинический архив Гениальности и Одаренности. Вып. 3. Т. 3. 1927. С. 203 – 242.

Гачев Г. Национальные образы мира. М.: Советский писатель, 1988.

Гачев Г. Космос Достоевского // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 1973. С. 110 – 124.

Гачев Г. Национальный космо – психо – логос // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 59 – 78.

Гачев Г. Учение Н.Ф. Федорова – как творение Русского Логоса // По материалам VII Федоровских чтений. Вып. 1. М.: Наследие, 1996. С. 103 – 120.

Гачева А. Русский космизм и вопрос об искусстве // По материалам VII Федоровских чтений. Вып. 2. М.: Наследие, 1996. С. 5 – 63.

Гачева А. Новые материалы к истории знакомства Ф.М. Достоевского с идеями Н.Ф. Федорова // Достоевский и мировая культура. Альманах № 13 / Под ред. К.А. Степаняна. СПб.: Серебряный век, 1999. С. 205 – 232.

Гегель Г.Ф. Феноменология духа / Перев. под ред. Э.Л. Радлова. СПб., 1913.

Гегель Г.В.Ф. Жизнь Иисуса // Гегель Г.В.Ф. Философия религии: В 2т. М.: Мысль, 1976. Т.1. С. 35 – 100.

Гибиан Дж. Традиционная символика в «Преступлении и наказании» // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 10. Л.: Наука, 1990. С. 228 – 240.

Гиленсон Б. Литература в свете «психоанализа»: Краткий обзор американских фрейдистов // Вопросы литературы. 1959. № 1. С. 184 – 194.

Гозенпуд А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. Л.: Советский композитор, 1981.

Голова С. Наследие византийских отцов Церкви как фоновая структура в художественном мире Ф. М. Достоевского (на примере «Лествицы» Преподобного Иоанна) // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 9. СПб., 1997. С. 67 – 75.

Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант: Размышления читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума». М.: Изд-во АН СССР, 1963.

Голубинский Е. История канонизации святых в русской церкви. М., 1903.

Горицкий Я. Протест Ивана Яковлевича на господина Прыжова, за название его лжепророком. М., 1861.

Горичева Т.М. Православие и постмодернизм. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991.

Горсей Еремей. Путешествие в Московию / Пер. с англ. Юр. Толстого. М., 1907.

Горячкина М.С. Некоторые особенности психологизма Достоевского и Щедрина // Русская литература. 1972. № 1. С. 19 – 33.

Григорьев А. Достоевский и Дидро. Русская литература. 1966. № 4. С. 88 – 102.

Григорьев А.Л. Достоевский в современном зарубежном литературоведении 1945 – 1971 // Русская литература. 1972. № 1. С. 192 – 214.

Громыко М.М. Сибирские знакомые и друзья Ф.М. Достоевского 1850 – 1854 гг. Новосибирск: Наука, 1985.

Гроссман Л. Библиотека Достоевского: По неизданным материалам. С приложением каталога библиотеки Достоевского. Одесса, 1919.

Гроссман Л.П. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М.; Пг.: Гиз, 1922.

Гроссман Л. Путь Достоевского. Л., 1924.

Гроссман Л. Поэтика Достоевского. М.: Гос. Акад. худож. наук, 1925.

Гроссман Л.П. Достоевский-художник // Творчество Ф.М. Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 330 – 416.

Грубер У.И. Незавершенность комического действия // РЖ. Общественные науки за рубежом. Литературоведение. 1979. № 2. С. 56 – 60.

Гуардини Романо. Человек и вера. Брюссель: Жизнь с Богом, 1994.

Гумилев Н.С. Читатель // В огненном столпе / Вступ. ст. В.Л. Полунина. М.: Советская Россия, 1991. С. 289 – 293.

Гумилёв Л.Н. От Руси до России: Очерки этнической истории. СПб., 1992.

Гюйо Ж. М. Искусство с точки зрения социологии. СПб, 1891.

Дарский Д. О романе «Братья Карамазовы» / Публ. и послесл. В. Викторовича // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. СПб., 1993. С.23 –40.

Державина О.А. Пролог в творчестве русских классиков XVIII –XX вв. и в фольклоре // Пролог. М.: Наука, 1978. С. 155 – 172.

Десяткина Л.П., Фридлендер Г.М. Библиотека Достоевского: Новые материалы // Достоевский: Мат-лы и иссл. / Под ред. Г.М. Фридлендера. Л.: Наука, 1980. Вып. 4. С. 253 – 271.

Джексон Р. «Анекдот из детской жизни» Достоевского: случай раздвоения / Пер. с англ. Т. Бузиной // Достоевский и мировая культура. Альманах № 10. СПб., 1998. С. 33 – 43.

Джексон Р.Л. Искусство Достоевского. М.: Радикс, 1998.

Дземидок Богдан. О комическом. М.: Прогресс, 1974.

Добротворский И. Люди божии. Русская секта так называемых духовных христиан. Казань, 1869.

Дмитриев Л.А. Житийные повести русского Севера как памятники литературы XIII – XVII вв. Л.: Наука, 1973.

Дмитриев Л.А. Повести о житиии Михаила Клопского. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958.

Дмитриева Н. Эвристическая роль юмора // Театр, 1977. № 1. С. 113 – 123.

Добронравов Ф. Достоевский – как выразитель народной психологии и этики. СПб, 1904.

Днепров В.Д. Идеи, страсти, поступки: Из художественного опыта Достоевского. Л.: Наука, 1978.

Долинин А.С. Блуждающие образы // Вестник литературы. 1921. № 2. С. 1 – 3.

Долинин А.С. В творческой лаборатории Достоевского. М.: Сов. пис., 1947.

Долинин А.С. Последние романы Достоевского. М.; Л.: Сов. пис., 1963.

Дмитриев Л.А. Повести о житии Михаила Клопского. М.; Л.: АН СССР, 1958.

Дмитриев Л.А. Житийные повести русского Севера как памятники литературы XIII – XVII вв. Л.: Наука, 1973.

Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях / Сост. М.Г. Волховский по Забелину, Ключевскому, Карновичу и др. СПб., 1904.

Дудкин В. Великий инквизитор Достоевского и Жрец Ницше // Достоевский и мировая культура. Альманах № 2. СПб., 1994. С. 127 – 150.

Дудкин В.В. Об эсхатологии у Достоевского и Ф. Ницше // Достоевский и современность: Сб. стат. междунар. науч. конф. № 1. Новгород, 1991. С. 52 – 55.

Дудкин В.В. Достоевский и Ницше (к постановке вопроса) // Новые аспекты в изучении Достоевского: Сб. науч. трудов / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 295 – 327.

Дудкин В.В. Достоевский – Ницше (Проблема человека). Петрозаводск: Изд-во КГПИ,1994.

Дудкин В.В. Достоевский и Евангелие от Иоанна // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 2 / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. С. 337 – 348.

Дулова Н.В. Хроника как контроверза русского романа // Судьба жанра в литературном процессе: Сб. науч. стат. Иркутск, 1996. С. 60.

Духовное завещание преподобного Нила // Преподобный и богоносный отец наш Нил, подвижник Сорский. М., 1836. С. 103 – 104.

Евзлин М. Космогония и ритуал / Предисловие В.Н. Топорова. М.: Радикс, 1993.

Евнин Ф.М. Роман «Бесы» // Творчество Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 215 – 264.

Евнина Е.М. Франсуа Рабле. М.: Гослитиздат, 1948.

Ермилова Г. Восстановление падшего слова или о филологичности романа «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 12. СПб., 1998. С. 54 – 80.

Ермилова Г. Христология Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 13. СПб.: Серебряный век, 1999. С. 37 – 44.

Ермилова Г.Г. Катастрофа // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ, 1997. С. 171 – 172.

Ермонская В.В., Нетунахина Г.Д., Попова Т.Ф. Русская мемориальная скульптура. М.: Искусство, 1978.

Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе (к постановке проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 1. / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. С. 32 – 60.

Есаулов И. А. Литературоведческая аксиология: опыт обоснования понятия // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв: Сб. науч. трудов. Вып. 1. / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 378 – 383.

Есаулов И. А. Соборность как категория русской литературы. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1996.

Есаулов И.А. Проблема визуальной доминанты русской словесности // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 2 / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. С. 42 – 53.

Есаулов И.А. Пасхальный архетип в поэтике Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Вып. 2 / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. С. 349 – 362.

Есаулов И.А. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 3 / Под ред.В. Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2001. С. 43 – 56.

Есаулов И.А. Пасхальный архетип и структура романа «Доктор Живаго» // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 3 / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2001. С. 483 – 499.

Живолупова Н.В. Авторский статус // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ, 1997. С. 68 –69.

Жизнеописание Иоанна Предтеченского // Валаамский скит во имя святого пророка, предтечи и крестителя господня. 2-е изд. СПб., 1896. С. 18 – 56.

Жилякова Э.М. Демонические герои // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ, 1997. С. 76 – 77.

Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и запад: Избр. труды. Л.: Наука, 1979.

Житие Ивана Яковлевича известного пророка в Москве / Соч. И. Прыжова. СПб., 1860.

Житие преподобного Авраамия Ростовского // Авраамиевский скит на Валааме и житие преп. Авраамия Ростовского. СПб., 1890. С. 4. – 16.

Житие и деяния преподобного отца нашего Саввы Нового / Перев. с греч. П. Радченко. М., 1915.

Житие преподобного Прокопия Устюжского. СПб., 1893.

Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения / Под общей ред. Н. К. Гудзия. М.: Гослитиздат, 1960.

[Житие] Краткое описание жития аввы Иоанна, игумена святой горы Синайской // Иоанн Лествичник. Лествица в сокращении для начинающих путь духовной жизни. М., 1993. С.210 – 214.

Жуков П. Леночка за работой // Литературный еженедельник. 1923. № 26. С. 13 – 14.

Забелин И. Е. Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. М., 1901.

Замошкин Н. К вопросу о творчестве «гениев» и «безумцев» // Печать и Революция. 1927. № 5. С. 91 – 99.

Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987.

Заславский Д.О. Заметки о юморе и сатире в произведениях Достоевского // Творчество Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 445 – 471.

Захаров В.Н. Фантастическое как категория поэтики романов Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Идиот» (к проблеме типологии романа Достоевского) // Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз. сб. / Под ред. М.М. Гина. Петрозаводск: РИО ПГУ, 1978. С. 58 – 89.

Захаров В.Н Фантастическое как категория поэтики Достоевского семидесятых годов // Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз сб./ Под ред. М.М. Гина. Петрозаводск: РИО ПГУ, 1981. С. 41 – 54.

Захаров В.Н. Комический шедевр Достоевского // Достоевский Ф.М. Село Степанчиково и его обитатели. Петрозаводск: Карелия, 1981.

Захаров В. Н. Система жанров Достоевского. Типология и поэтика. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985.

Захаров В. О христианском значении основной идеи творчества Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 2. СПб., 1994. С. 5 – 13.

Захаров В.Н. Условность и фантастика (взаимоотношение категорий) // Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз сб. / Под ред. Т.Г. Мальчуковой. Петрозаводск: РИО ПГУ, 1986. С. 47 – 54.

Захаров В.Н. Мотив свободы в сюжете «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского // Жанр и композиция литературного произведения / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: РИО ПГУ, 1989. С. 107 – 110.

Захаров В. Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского: Сб. науч. трудов / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 37

Захаров В. Н. Канонический текст Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского: Сб. науч. трудов / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 355 – 359.

Захаров В.Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 1 / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. С. 249 – 261.

Захаров В. Н. Подлинный Достоевский // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Канонические тексты / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. Т. 1. С. 5 – 13.

Захаров В. Н., Г.К. Щенников. Правда художественная // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 35.

Захаров В. Н. Реализм // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 39 – 40.

Захаров В. Н. Вставные жанры // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 145.

Захаров В. Пасхальный Достоевский // Шульц О. ф. Светлый, жизнерадостный Достоевский: Курс лекций / Ред., ст. В.Н. Захаров; коммент. В.Н. Захаров, А.Е. Кунильский; ст. А.Е. Кунильский, Н.В. Башмакова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1999. С. 5 – 14.

Захаров В. Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 3 / Под. ред. В. Н. Захарова. Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. С. 5 – 20.

Захаров Н.В. Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä. 2003.

Звозников А.А. Достоевский и православие // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 1 / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С.179 – 191.

Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии: умершие неестественной смертью и русалки. Пг., 1916.

Зелинский В. Критический комментарий к сочинениям Ф.М. Достоевского. 2-е изд. Ч. 1. М., 1894.

Зелинский В. Критический комментарий к сочинениям Ф.М. Достоевского. 4-е изд. Ч. 3. М., 1907.

Зеньковский В.В. Проблема красоты в миросозерцании Достоевского. Париж. Путь. 1933. № 2. 36 – 66.

Зеньковский С.А. Русское старообрядчество. Духовные движения семнадцатого века. Мюнхен, 1970.

Злочевская А. Стихия смеха в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. Ч. 1. СПб., 1993. С. 25 – 47.

Злочевская А. Роман В. Набокова «Лолита» в контексте литературной традиции Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 10. СПб., 1998. С. 180 – 195.

Злочевская А.В. Герой и идея у Ф.М. Достоевского // Учен. зап. Моск. ун-та. Вып. 5. 1977. С. 103 – 111.

Зограб И. Об одном интертексте в «Братьях Карамазовых» // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 2 / Под ред.В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. С. 424 – 441.

Зунделович Я. Поэтика гротеска // Проблемы поэтики: Сб. стат. / Под ред. В.Я. Брюсова. М.; Л.: ЗИФ, 1925. С. 63 – 79.

Зунделович Я.О. Романы Достоевского: Статьи. Ташкент: Средняя и высшая школа УзССР, 1963.

Иванов В.В. Безобразие красоты. Достоевский и русское юродство. Петрозаводск: ПетрГУ, 1993.

Иванов В.В. Юродский жест в поэтике Достоевского // Русская литература и культура нового времени: Сб. науч. трудов ИРЛИ (Пушкинский Дом) / Под ред. А.М. Панченко. СПб.: Наука, 1994. С. 108 – 133.

Иванов В.В. Скоморохи и юродивые как привратники смерти в космосе Достоевского // Скоморохи: Проблемы и перспективы изучения: Сб. стат. первого междунар. симпозиума. СПб.: Институт истории искусств РАН, 1994. С. 160 – 170.

Иванов В.В. Достоевский. Поэтика чина // Новые аспекты в изучении Достоевского: Сб. науч. трудов / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 67 – 100.

Иванов В.В. Юродивый герой в диалоге иерархий Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 1 / Под ред.В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 201 – 209.

Иванов В.В. Элементы мифопоэтики в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: к проблеме изучения романа в школе // Русский язык, культура, история: Сб. мат-лов междунар. науч. конф. М.: Изд-во МПГУ, 1995. Ч. 1. С. 97 – 101.

Иванов В.В. Приёмы включения в «большой диалог» персонажей косноязычия и молчания у Достоевского // Достоевский и современность: Мат-лы IX Междунар. Старорусских чтений 1994. Великий Новгород; Музей Ф.М. Достоевского в Старой Руссе, 1995. С. 93 – 98.

Иванов В.В. Юродивый в народной культуре Русского Севера // Рябининские Чтения – 95: Сб. докл. междунар. науч. конф. Петрозаводск: Музей Кижи, 1997. С. 163 – 169.

Иванов В.В. Юродивый герой // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ, 1997. С. 130 – 131.

Иванов В.В. Шут (шутовство) // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ, 1997. С. 243.

Иванов В.В. Русский мифологион: Словарь-справочник: Уч. пос. Петрозаводск: Изд-во КГПУ, 1998.

Иванов В.В. Исихазм и поэтика косноязычия у Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 2 / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. С. 321 – 327.

Иванов В.В. Принцип теофании у Достоевского как процесс обретения Бога в человеке // «Своё» и «чужое» в культуре народов Европейского Севера: Доклады 2-й междунар. науч. конф. / Под. ред. В.М. Пивоева. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1999. С. 30 –32.

Иванов В. «Огромная наша надежда», или Женственность «русской идеи» у Достоевского // Художественная литература: Проблемы исторического развития, функционирования и интерпретации текста. Сб. науч. трудов / Под ред. В.И. Самусенко. Ч. 1. Минск: БелГУ, 2000. С. 102 – 117.

Иванов В.В. «Вещие вещи» Фёдора Достоевского // Достоевский и современность: Мат-лы XIV Междунар. Старорусских чтений 1999. Великий Новгород; Музей Ф.М. Достоевского в Старой Руссе, 2000. С. 29 – 32.

Иванов В.В. Комментарий к журналу «Время» (1961) // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2000. Т. 4. С. 932 – 934.

Иванов В.В. Мифологическая теофания: персонажи, рожденные смертью // Достоевский и современность: Мат-лы XV Междунар. Старорусских чтений 2000. Великий Новгород; Музей Ф.М. Достоевского в Старой Руссе, 2001. С. 65 – 72.

Иванов В.В. «Теневой персонаж» Фёдора Достоевского: поэтика второстепенного персонажа // Достоевский и мировая культура. Альманах № 16 / Под ред. К.А. Степаняна. СПб: Серебряный век, 2001. С. 61 – 72.

Иванов В.В. О евангельском смысле метафоры сна в оде А.С. Пушкина «Пророк» и романах Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Идиот» // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 3 / Под ред.В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2001. С. 346 – 359.

Иванов В.В. Ключевая фраза романа «Идиот», или «Школа» князя Мышкина // Достоевский и современность: Мат-лы XVI Междунар. Старорусских чтений 2001.

Великий Новгород; Музей Ф.М. Достоевского в Старой Руссе, 2002. С. 97 – 112.

Иванов В.В. «Церковь-Семья» Алёши Карамазова вместо «случайного семейства» // Литературоведческий журнал / Под ред. А.Н. Николюкина; Институт научной информации по общественным наукам РАН. М., 2002. № 16. С. 86 – 98.

Иванов В.В. Школа князя Мышкина: Тема детства в творчестве Достоевского: Уч. пос. Петрозавосдк: Изд-во КГПУ, 2002.

Иванов В.В. Поэтика молвы у Достоевского // Достоевский и современность: Мат-лы XVII Междунар. Старорусских чтений 2002. Великий Новгород; Музей Ф.М. Достоевского в Старой Руссе, 2003. С. 70 – 88.

Иванов В. О канонизации Достоевского // День литературы. 2003. Май. № 5. С. 4.

Иванов В.В. «Теневой персонаж» Фёдора Достоевского: поэтика второстепенного персонажа // Проблемы современной компаративистики / Под ред. Х. Халаченской-Вертелек и Вл. Василенко. Познань: Изд-во Ун-та им. А. Мицкевича, 2003. С. 47 – 59.

Иванов В.В. Образ Богомладенца в творчестве Ф.М. Достоевского // Педагогія Ф.М. Достоевского: Мат-лы междунар. конф. «Педагогические идеи русской литературы. XIX – XXI вв.». Коломна: Изд-во КГПИ, 2003. С. 42 – 51.

Иванов В.В. Сакрализация «хронотопа» и персонажа в поэтике Достоевского // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. Вып. 3 / Под ред. Ю.И. Минералова и О.Ю. Юрьевой. М.; Иркутск, 2003. С. 14 – 33.

Иванов В.В. Мотив младенческой жертвы в поэтике Достоевского // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. Вып. 4 / Под ред. Ю.И. Минералова и О.Ю. Юрьевой. М.; Иркутск, 2003. С. 34 – 43.

Иванов В.В. Сокровенное благовестие Достоевского // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. Вып. 5 / Под ред. Ю.И. Минералова и О.Ю. Юрьевой. М.; Иркутск, 2004. С. 75 – 83.

Иванов В. И. Собр. соч.: В 4т./ Под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт; Введ. и примеч. О. Дешарт. Брюссель: Жизнь с Богом, 1974. Т. 2.

Иванов Вяч. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические. СПб.: Оры, 1909.

Иванов Вяч. Вс. Из заметок о строении и функциях карнавального образа // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 1973. С. 37 – 53.

Иванов Вяч. И. Достоевский. Трагедия – миф – мистика // Иванов В. И. Собр. соч.: В 4т./ Под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт; Введ. и примеч. О. Дешарт. Брюссель: Жизнь с Богом, 1987. Т. 4. С. 483 – 588.

Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994.

Иванов Вяч. И. Экскурс: Основной миф в романе «Бесы» // Властитель дум. Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX в. / Сост., вступ. ст., коммент. Н. Ашимбаевой. СПб.: Худ. лит., 1997. С. 432 – 439.

Иванчикова Е.А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. М.: Наука, 1979.

Игнатий, архиепископ. Воспоминания о пришествиях великого государя Петра Первого в Олонец. 2-е изд.. СПб., 1849.

Избранные жития святых, кратко изложенные по руководству Четьих-Миней, по месяцам в 12 книгах. М., 1860.

Иконологический лексикон или руководство к познанию живописного и резного художеств / Перев. с франц. Ив. Акимовым. СПб., 1763.

Ильин И. А. Основы христианской культуры. Женева, 1937.

Ильин И.А. Пророческое призвание Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М.: Книга, 1990. С. 328 – 355.

Ильин И.А. Путь к очевидности. М.: Республика, 1993.

Ильин И. А О сопротивлении злу силою // Ильин И.А. Путь к очевидности. М.: Республика, 1993. С. 6 – 133.

Ильин И. А Путь духовного обновления // Ильин И.А. Путь к очевидности. М.: Республика, 1993. С. 134 – 289.

Ильин И. А. О русской идее // О грядущей России: Избр. ст. / Под ред. Н.П. Полторацкого. М.: Воениздат, 1993. С. 318 – 328.

Ильин И.А. Основы христианской культуры // Ильин И.А. Одинокий художник: Статьи. Речи. Лекции. М., 1993. С. 292 – 336.

Илюшин А.А. Глаголы жеста у Ф.М. Достоевского // Русская речь. 1969. № 6. С. 20 – 25.

Иоанн Златоустый, архиепископ. Беседы на Евангелие от Иоанна Богослова. М.: Изд. отдел Московского Патриархата, 1993. Т. 2.

Иоанн Лествичник. Преподобного отца нашего Иоанна игумена Синайской горы Лествица / Под ред. протоиерея В. Воробьева. М.: Братство во Имя Всемилостивого Спаса, 1993.

Иоанн Сан-Францисский, архиеп. Избранное. Петрозаводск: Карелия, 1992.

Исаак Сириянин, авва. Слова подвижнические. М., 1858.

Исупов К.Г. Время // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 75 – 76.

Иустин, архимандрит. Духовное завещание преподобного Нила // Преподобный Нил, подвижник Сорский. М., 1886. С. 103 – 104.

Иустин, преподобный (Попович). Достоевский о Европе и славянстве / Вступит. статья Н.К. Симакова; перев. с сербск. Л. Н. Даниленко. М.; СПб.: Изд-во Сретенского монастыря Патриаршего издательско-полиграфического центра (г. Сергиев Посад), 2002.

Кандауров О. Встреча трёх Заветов // Достоевский и мировая культура. Альманах № 9. СПб., 1997. С. 76 – 85.

Канунова Ф.З. Оппозиция христианства и наполеонизма в русской литературе 1830-1850-х гг. // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 2 / Под ред.В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. С.178 – 190.

Карамзин Н.М. История Государства Российского: В 12 т. Т. 9. СПб., 1834.

Карсавин Л. П. О сущности православия // Проблемы русского религиозного сознания. Берлин, 1924.

Кантор В. Эстетика Достоевского и кризис религиозного сознания в России // Наука и религия. 1971. № 9. С. 52 – 59.

Карху Э.Г. Достоевский и финская литература. Петрозаводск: Карелия, 1976.

Касаткина Т. Антихрист у Гоголя и Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 6. СПб., 1996. С. 91 – 97.

Касаткина Т. «Христос вне истины» в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 11. СПб., 1997. С. 113 – 120.

Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования / Под ред. Г.М. Фридлендера. Л.: Наука, 1978. Вып. 3. С. 41 – 53.

Кашина-Евреинова А. Подполье гения: Сексуальные источники творчества Достоевского. Пг.: Третья стража, 1923.

Кашина Н.В. Эстетика Ф.М. Достоевского. М.: Высшая школа, 1975.

Кельсиев В. Сборник правительственных сведений о раскольниках. Вып. 3: О скопцах. Лондон, 1862.

Киносита Т. Проблемы понятия «Сострадание» в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 13. СПб.: Серебряный век, 1999. С. 45 – 50.

Кирпотин В. Я. Достоевский: Избр. работы: В 3т Т. 1. М.: Худ. лит., 1978.

Клейман Р.Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев: Штиинца, 1985.

Клюс Э. Образ Христа у Достоевского и Ницше // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. СПб., 1993. 106 – 131.

Ключевский В. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871.

Ключевский В.О. Курс русской истории. Т.3. Ч.3. М.: Госполитиздат, 1957.

Князева Е.Н., С.П. Курдюмов. Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. № 12. С. 3 – 20.

Ковач А. О. О смысле и художественной структуре повести Достоевского «Двойник» // Достоевский: мат-лы и иссл. Л.: Наука, 1976. Т. 2. С. 57 – 65.

Ковалевский Иоанн. Юродство о Христе и Христа ради юродивые Восточной и Русской церкви. 2-е изд. М., 1900.

Коган Г. Вечное и текущее (Евангелие Достоевского и его значение в жизни и творчестве писателя) // Достоевский и мировая культура. Альманах № 3. СПб., 1995. С. 27 – 42.

Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Иконография господа Бога и спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905. Т. 1.

Коновалова О.Ф. Об одном типе амплификации в Житии Стефана Пермского // Памятники русской литературы X – XVII вв. ТОДРЛ. Т. 25. Л.: Наука, 1970. С. 73 – 80.

Косиков Г.К. Комментарии // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 574 – 600.

Косталевская М. Дуэт, диада, дуэль («Моцарт и Сальери») // Московский пушкинист. Вып. 2. М.: Наследие, 1996. С. 40 – 56.

Котельников В.А. Оптина пустынь и русская литература // Руссская литература. 1989. № 1. С. 3 – 31.

Котельников В.А. Православная аскетика и русская литература. СПб., 1994.

Котельников В.А. Кенозис как творческий мотив у Достоевского // Достоевский: Мат-лы и иссл. СПб.: Наука, 1994. Т. 13. С. 194 – 200.

Котельников В. Христодицея Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 11. СПб., 1998. С. 20 – 28.

Котельников В.А. Язык Церкви и язык литературы // Русская литература. 1995. № 1. С. 5 – 26.

Котошихин Григ. О России в царствование Алексея Михайловича. 2-е изд. СПб., 1839.

Кошелев В.А. Евангельский «календарь» пушкинского «Онегина» (к проблеме внутренней хронологии романа в стихах) // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 1 / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. С. 131 – 150.

Кошелев В.А. Пушкин: история и предание. СПб.: Академический проект, 2000.

Краинский Н.В. Порча, кликуши и бесноватые как явления русской народной жизни / С предисл. акад. В.М. Бехтерева. Новгород, 1900.

Кретова А.А. Христианские заповеди в святочных рассказах Н.С. Лескова «Христос в гостях у мужика», «Под Рождество обидели» // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 2 / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: ПетрГУ, 1998. С. 471 – 479.

Кузнецов А. Юродство и столпничество: Религиозно-психологическое исследование. СПб., 1913.

Кузнецов И.И. Святые блаженные Василий и Иоанн, Христа ради Московские чудотворцы. М., 1910.

Куклин А. Эсхатологическая тема в русской мысли // Горизонты культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 1. СПб.: Институт истории искусства РАН, 1992. С. 119 – 188.

Кунильский А.Е. Смех, радость и веселость в романе «Братья Карамазовы» // Новые аспекты в изучении Достоевского: Сб. науч. трудов / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 144 – 170.

Кунильский А.Е. Смех в мире Достоевского. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994.

Кунильский А.Е. Проблема «смех и христианство» в романе Достоевского «Братья Карамазовы» // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 1 / Под ред.В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 192 – 200.

Кунильский А.Е. О христианском контексте в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 2 / Под ред.В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. С. 391 – 408.

Кунильский А.Е. Источники оптимизма Достоевского // Шульц О.ф. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1999. С. 346 – 352.

Кунильский А.Е. Тема «жизни» у Пушкина и в русской литературе XIX в. // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып.3 / Под ред.В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2001. С. 136 – 148.

Кураев Андрей, диакон. Традиция, Догмат, Обряд. М.: Изд-во Братства Святителя Тихона, 1995.

Куплевацкая Л.А. Символика хронотопа и духовное движение героев в романе «Братья Карамазовы» // Достоевский: Мат-лы и иссл. Т. 10. СПб.: Наука, 1992. С. 90 – 100.

Кусков В.В. Мотивы древнерусской литературы в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестник Моск. ун-та. Сер. 10. Филология. Вып. 5. 1971. С. 22 – 28.

Куюнжич Д. Смех как «другой» у Бахтина и Деррида // Бахтинский сб. 1. М., 1990.

Кюстин-де, маркиз. Николаевская Россия. М.: Изд-во Всесоюзного об-ва политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1930.

Лапшин И. Эстетика Достоевского // Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. Пб., 1922. С. 67 – 152.

Латынина А.Н. Экзистенциалистская концепция человека и проблема отношения личности и общества у Достоевского // Вестник МГУ. Философия. 1969. № 2. С. 67 – 76.

Лебедев А. Антонио Грамши о культуре и искусстве. М.: Искусство, 1965.

Лебедева Т.Б. Образ Раскольникова в свете житийных ассоциаций // Проблемы реализма / Под ред. В.В. Гуры. Вологда: Изд-во ВГПИ, 1976. Вып. 3. С. 80 – 100.

Лебедева Т.Б. Социальная утопия Достоевского и «земной рай» древнерусской литературы // Пути русской прозы XIX в. Л.: Наука, 1976. С. 75 – 85.

Лебедева Т.Б. О некоторых мотивах апокрифической литературы в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Герценовские чтения: Литературоведение. Л.: Изд-во ЛПИИГ, 1977. С. 25 – 29.

Леблан Роналд. В поисках утраченного жанра. Филдинг, Гоголь и память жанра у Бахтина / Перев. с англ. Т.Е. Каратеевой // Вопросы литературы. Июль – август 1998. С. 81 – 116.

Леонтьев К.Н. Собр. соч. Т. I – IX. М., 1912 – 1914.

Лесков Н.С. Граф Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский как ересиархи (Религия страха и религия любви) // Н.С. Лесков о литературе и искусстве. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. С. 111 – 127.

Летопись жизни и творчества М.В. Ломоносова / Под ред. А.В. Топчиева, Н.А. Фигуровского и В.Л. Ченакала. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961.

Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М.; Л.: Наука, 1964.

Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. 1799 – 1826. / Сост. М.А. Цявловский. 2-е изд., испр., доп. Л.: Наука, 1981.

Лищинер С.Д. Герцен и Достоевский. Диалектика духовных исканий // Русская литература. 1972. № 2. С. 37 – 61.

Лихачёв Д.С. Канон и молитва Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродивого (Ивана Грозного) // Рукописное наследие Древней Руси: По материалам Пушкинского Дома. Л.: Наука, 1972. С. 10 – 27.

Лихачёв Д.С. Древнерусский смех // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск: Мордовский гос. ун-т им. Н.П. Огарева, 1973. С. 73 – 90.

Лихачёв Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л.: Наука, 1976.

Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.: Наука, 1879.

Лихачёв Д.С. «Летописное время» у Достоевского // Лихачев Д.С. Литературы – реальность – литература. Л.: Советский писатель, 1981. С. 97 – 116.

Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984.

Лихачёв Д.С. О филологии. М.: Высшая школа, 1989.

Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1930. Т. 1.

Лосев А.Ф. Гибель буржуазной культуры и ее философии // Хюбшер А.Х. Мыслители нашего времени / Перев. с нем. И.А. Саца; Ред. и послесл. А.Ф, Лосева. М.: Изд-во иностр. л-ры, 1962. С. 310 – 354.

Лосев А.Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм. М.: Искусство, 1980.

Лосев А.Ф. Эринии // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2. С. 666 – 667.

Лосский Вл. Очерки мистического богословия Восточной Церкви // Богословские труды. Вып. 8. М., 1971.

Лосский Н. О природе сатанинской (по Достоевскому) // Достоевский: Ст. и мат-лы / Под ред. А.С. Долинина. Пг.: Мысль, 1922. С. 67 – 94.

Лотман Л. М. Романы Достоевского и русская легенда // Л. М. Лотман. Реализм русской литературы 60–х гг. XIX в. Л.: Наука, 1974. С. 285 – 315.

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. М.: Просвещение, 1988.

Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 224 – 242.

Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX ст. // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3т. Таллин, 1992. Т. 3. С. 91 – 106.

Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960 – 1990. СПб.: Искусство-СПБ, 1995.

Лунде И. От идеи к идеалу – об одном символе в романе Достоевского «Подросток» // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 2 / Под ред.В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. С. 416 – 423.

Лысенкова Е.И. Шиллеровское начало в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Традиции и новаторство в русской классической литературе: Межвуз. сб. науч. трудов. / Под ред. С.А. Гончарова. СПб.: Образование, 1992. С. 178 – 187.

Лэри Н.М. Достоевский и Диккенс // РЖ. Общественные науки за рубежом. Литературоведение. 1974. № 4. С. 145 – 149.

Ляху В. О влиянии поэтики Библии на поэтику Ф.М. Достоевского // Вопросы литературы. Июль – август 1998. С. 129 – 143.

Макарий Египетский, преподобный. Духовные беседы. М., 1880.

Максимов С.В. Рассказы из истории старообрядчества. СПб., 1861.

Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903.

Мальчукова Т.Г.Филология как наука и творчество. Петрозаводк: Изд-во ПетрГУ, 1995.

Мальчукова Т.Г. Парафразы псалмов в русской поэзии 1820-х годов // Христианская культура. Пушкинская эпоха. Вып. X. СПб., 1996. С. 64 – 84.

Мальчукова Т.Г. Античные и христианские традиции в поэзии А.С. Пушкина. Кн. 1; Кн. 2; Кн. 3. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1997; 1998; 1999.

Мандельштам О.Э. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. / Предисл. и примеч. П.М. Нерлера. 2-е изд. Тбилиси: Мерани, 1990.

Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX в. М.: Политиздат, 1991. С. 171 – 207.

Маркова Е.И. «Душа воскресшая» в поэзии Николая Клюева // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 1 / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. С. 308 – 315.

Махлин В.Л. Бахтин и Запад: Опыт обзорной ориентации // Вопросы философии. 1993. № 1. С. 94 – 114.

Меерсон О. Библейские интертексты у Достоевского. Кощунство или богословие любви? // Достоевский и мировая культура. Альманах № 12. СПб., 1998. С. 40 – 53.

Мережковский Д.С. Грядущий хам. СПб., 1906.

Мережковский Д. «Больная Россия». Л.: Изд-во ЛГУ, 1991.

Мережковский Д.С. Достоевский // Властитель дум: Ф.М. Достоевский в русской критике конца X1X – начала XX в. / Сост., вступ. ст., комм. Н. Ашимбаевой. СПб.: Худ. лит., 1997. С. 279 – 302.

Михайловский Н.К. Жестокий талант // Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 181 – 263.

Михнюкевич В.А. Поэтика детских образов Ф.М. Достоевского в контексте «народного христианства» // Вестник ЧелГУ. Сер. 2. Филол. № 1 (2). 1994. С. 21 –28.

Михнюкевич В.А. Достоевский и национальная христианская культура // Ф.М. Достоевский и национальная культура. Вып. 2. Челябинск, 1996. С. 117 – 141.

Моисеева Н. Отечественная православная традиция психолого-характерологического значения имен в романе «Братья Карамазовы» Ф.М.

Достоевского и в книге «Имена» Павла Флоренского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 9. СПб., 1998. С. 113 – 125.

Морозов А. М.Д. Кривополенова и наследие скоморохов // Кривополенова М.Д. Былины, скоморошины, сказки. Архангельск, 1950. С. 111 – 134.

Мотидзуки Т. Тема казуистики в романе «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 8. М., 1997. С. 127 – 134.

Мочульский К. Достоевский: жизнь и творчество. Париж: YMCA Press, 1947.

Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. / Сост. и послесл. В.М. Толмачёва. М.: Республика, 1985.

Мюллер Л. Образ Христа в романе Достоевского «Идиот» // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 2 / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. С. 374 – 384.

Назиров Р.Г. Герои романа «Идиот» и их прототипы // Русская литература. 1970. № 2. С. 114 – 123.

Назиров Р.Г. Проблема читателя в творческом сознании Достоевского // Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978. С. 223 – 228.

Назиров Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1982.

Назиров Р.Г. Профетизм // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 36 – 37.

Назиров Р.Г. Юмор // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 59 – 60.

Накамура К. Две концепции жизни в романе «Преступление и наказание» / Перев. с японск. Т. Миядзаки. // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. СПб., 1993. С. 89 – 120.

Недзвецкий В. Право на личность и ее тайну (христианский аспект творчества молодого Достоевского) // Достоевский и мировая культура. Альманах № 8. СПб., 1997. С 31 – 40.

Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860 – 1881гг. // Литературное наследство. Т. 83. М.: Наука, 1971.

Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – начало XX в. 2-е изд., доп. Л.: Искусство, 1988.

Нейфельд Йоган. Достоевский: Психоаналитический очерк / Под ред. З. Фрейда; Перев. с нем. Я. Друскина. Л.; М.: Петроград, 1925.

Нельс С.М. «Комический мученик»: о значении образа приживальщика и шута в творчестве Достоевского // Русская литература. 1972. № 2. С. 125 – 133.

Неёлов Е.М. От волшебной сказки к литературе: фольклорная трансформация евангельской традиции в учении Н.Ф. Фёдорова о воскрешении // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 1 / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 262 – 273.

Неёлов Е.М. Сказка и житие // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 2 / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. С. 61 – 72.

Нечаева В.С. Достоевский и Федотов // Ф.М. Достоевский. Ползунков. Л.: Госиздат, 1928. С. 7 – 32.

Нечаева В.С. Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских «Время» 1861 – 1863. М.: Наука, 1972.

Нечаева В.С. Ранний Достоевский. 1921 – 1849. М.: Наука, 1979.

Николаев Д.П. Смех Щедрина: Очерки сатирической поэтики. М.: Советский писатель, 1988.

Николаев О.Р., Тихомиров Б.Н. Эпическое православие и русская культура // Русская литература. 1983. № 1.

Нитче Фр. Сумерки идолов или как философствуют молотом. СПб., 1907.

Ницше Ф. Веселая наука. М., 1901.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. СПб., 1913.

Новикова Е. Соня и софийность (роман «Преступление и наказание») // Достоевский и мировая культура. Альманах № 12.СПб., 1998. С. 89 – 98.

Новосёлов М. Психологическое оправдание христианства: Религиозно-философская библиотека. Вып. 28. М., 1912.

Новые материалы и исследования: Ф.М. Достоевский // Литературное наследство. Т. 86. М.: Наука, 1973.

Новые материалы к истории знакомства Достоевского с идеями Н.Ф. Федорова / Публ. А. Гачевой и Б. Тихомирова, вступ. статья и комм. А. Гачевой // Достоевский и мировая культура. Альманах № 13. СПб.: Серебряный век, 1999. С. 205 – 258.

Овсянико-Куликовский Д.Н. Введение в ненаписанную книгу по психологии умственного творчества // Осьмаков Н. В. Психологическое направление в русском литературоведении. М.: Просвещение, 1981. С. 109 – 121.

Озолин Николай. «Троица» или «Пятидесятница» // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. Антология. Вып. 1 / Сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М.: Прогресс, 1993. С. 375 – 384.

Олеарий Адам. Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 гг. / Перев. с нем. П. Барсова. М., 1870.

Олливье С. Полемика между Полем Клоделем и Андре Жидом по поводу образа Иисуса Христа в творчестве Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 210 – 221.

Осипов Н.Е. «Двойник. Петербургская поэма» Ф.М. Достоевского: Заметки психиатра // О Достоевском / Под ред. А.Л. Бема. Прага, 1929 – 1930. Т. 8. Кн. 2. С. 39 – 64.

Остуни Франческо. Предисловие к русскому изданию // Диво Барсотти. Достоевский. Христос – страсть жизни. М.: Паолине, 1999. С. 8 – 20.

Оутс Дж. Трагическое и комическое в «Братьях Карамазовых» / Перев. с англ. Т. Касаткиной // Достоевский и мировая культура. Альманах № 6. СПб., 1996. С. 210 – 229.

Памятники отреченной русской литературы / Под ред. Н. Тихонравова. Т. 1, 2. М., 1863.

Памятники русского народно-разговорного языка XVII ст.: Из фонда А.И. Безобразова / Изд. подгот. С.И. Котков, Н.И. Тарабасова. М.: Наука, 1965.

Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII в. Л.: Наука, 1973.

Панченко А.М. Юродство как зрелище // Вопросы истории русской средневековой литературы. ТОДРЛ ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР. Л.: Наука, 1974. Т. 29. С. 144 – 153.

Панченко А.М. Роль скоморохов в культуре Древней Руси // Славянские литературы: IX Междунар. съезд славистов. М.: Наука, 1983. С. 79 – 88.

Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ / Под ред. Д.С. Лихачева. Л.: Наука, 1984.

Панченко А.М. Пушкин и русское православие. Статья 1 // Русская литература. 1990. № 2. С. 32 – 43.

Паси Исаак. Разум безумия: М. Сервантес «Дон Кихот» // Паси И. Литературно-философские этюды / Перев. с болгарского Л. Лихачевой. М.: Прогресс, 1974. С. 43 – 74.

Переверзев В. Творчество Достоевского. 2-е изд. М.: Госиздат, 1922.

Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси: Исторический очерк. СПб., 1895.

Перетц В.Н. Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. СПб., 1903.

Перфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях. СПб., 1869.

Пигин А.В. Роман Ф.М. Достоевского «Бесы» и видения рая и ада // Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы. Петрозаводск: ПетрГУ, 1991. С. 132 – 139.

Пигин А.В. Древнерусская легенда о «кающемся» бесе // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов. Вып. 2 / Под ред.В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. С. 122 – 139.

Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М.: Госиздат, 1961.

Плетнёв Р. Сердцем мудрые (О «старцах» у Достоевского) // О Достоевском / Под ред. А.Л. Бема. Вып. I – III. Прага, 1929.

Плетнёв Р. Земля // О Достоевском / Под ред. А.Л. Бема. Т. 8. Кн. 2. Прага, 1929 – 1930. С. 153 – 162.

Поддубная Р.Н. Двойничество и самозванство // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 11. СПб.: Наука, 1994. С. 28 – 40.

Поддубная Р.Н. Сюжет Христа в романах Достоевского // Ф.М. Достоевский и национальная культура. Вып. 2. Челябинск: ЧелГУ, 1996. С. 29 – 64.

Покровский Н. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900.

Полное историческое известие о Древних Стригольниках и новых раскольниках / Собрано по письмам и рукописям Андреем Иоанновым. 2-е изд., испр., доп. СПб., 1795.

Полное собрание русских летописей. 2-е изд. Л.: Изд-во АН СССР, 1926. Т. 1.

Полный месяцеслов всех празднуемых православною грековосточною церковью святых. СПб.: При Императорской Академии наук, 1827.

Померанц Г. Уникальный жанр // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 1. Ч. 1. М., 1993. С. 14 – 24.

Померанц Г. Каторжное христианство и открытое православие // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 13. СПб.: Серебряный век, 1999. С. 25 – 33.

Пономарёва Г.Б. Бунт Ивана Карамазова: источники и параллели // О Великом инквизиторе. Достоевский и последующие. Леонтьев. Соловьёв. Розанов. Булгаков. Бердяев. Франк. М., 1991. С. 251 – 265.

Понырко Н.В. Сочинение старца Леонтия и школа протопопа Аввакума // Древнерусские литературные памятники. Л.: Наука, 1979. Т. 33. С. 156 – 164.

Попиванов И. Аспекты трагического // РЖ. Общественные науки за рубежом. Литературоведение. 1977. № 2. С. 51 – 53.

Попова Т.В. Скоморохи // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. Стлб. 53 – 54.

Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях. СПб., 1890.

Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976.

Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица. 4-е изд. М., 1892.

Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: ЛГУ, 1946.

Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Искусство, 1976.

Прохоров Г.М. Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе в XIV в. // ТОДРЛ ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР. Л.: Наука, 1968. Т. 23. С. 86 – 108.

Пруцков Н.И. Достоевский и христианский социализм // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 1. Л.: Наука, 1974. С. 58 – 82.

Прыжов И. Житие Ивана Яковлевича известного пророка в Москве. СПб., 1860.

Прыжов И. Нищие на святой Руси: Материалы для истории общественного и народного быта в России. М., 1862.

Прыжов И.Г. 26 московских пророков, юродивых, дур и дураков // Прыжов И.Г. Очерки. Статьи. Письма. / Под ред., пред. и комм. М.С. Альтмана. М.; Л.: Academia, 1934. С. 33 – 79.

Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. Л.: Наука, 1988.

Пыпин А.Н. Из истории старинных повестей и сказок русских. М., 1857.

Пясецкий Г. М. Исторические очерки города Севска и его уезда // Сб. Орловского Церковного Историко-Археологического общества. Орёл, 1906. Т. 2. С. 3 – 124.

Ренан Э. Жизнь Иисуса. 3-е изд. / Перев. с франц. О. Крыловой. СПб., б.г.

Ренанский А. Скандал как форма психодрамы: К постановке проблемы // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. Ч. III. СПб., 1993. С. 92 – 108.

Реформатский Р. Культ страдания, как один из мотивов творчества Достоевского. Казань, 1909. С. 24 – 63.

Рижский М.И. Книга Иова: Из истории библейского текста / Институт истории, филологии и философии. Сиб. отд. АН СССР. Новосибирск: Наука, 1990.

Робинсон А.Н. Жизнеописания Аввакума и Епифания: Исследования и тексты. М.: Изд-во АН СССР, 1963.

Розанов В. Легенда о великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. 3-е изд. СПб., 1906.

Розанов В.В. Уединенное. М.: Политиздат, 1990.

Розанов В.В. На лекции о Достоевском // Властитель дум: Ф.М. Достоевский в русской критике конца X1X – начала XX в. / Сост., вступ. ст., комм. Н. Ашимбаевой. СПб.: Худ. лит-ра, 1997. С. 254 – 269.

Розанов В.В. Размолвка между Достоевским и Соловьевым // Властитель дум: Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX в. / Сост., вступ. ст., комм. Н. Ашимбаевой. СПб.: Худ. лит., 1997. С. 251 – 253.

Розанов В.В. Чем нам дорог Достоевский? // Властитель дум. Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX в. / Сост., вступ. ст., комм. Н. Ашимбаевой. СПб.: Худ. лит., 1997. С. 270 – 278.

Розенблюм Л.М. Творческие дневники Достоевского. М.: Наука, 1981.

Розенблюм Л.М. «Красота спасёт мир»: О «символе веры» Ф.М. Достоевского // Вопросы литературы. 1991. № 11 – 12. С. 142 –180.

Розенталь Т.К. Страдание и творчество Достоевского // Вопросы изучения и воспитания личности / Институт по изучению мозга и психической деятельности. Пг., 1919. № 1. С. 88 – 107.

Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сб. стат. / Под ред Т. А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001.

Ромодановская Е.К. Русская литература на пороге нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск: ВО «Наука», 1994.

Россош Г. О вере и неверии Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 5. СПб., 1995. С. 141 – 160.

Рубцов М. Религиозные искания Ф.М. Достоевского. Чернигов, 1914.

Русский сатирический рисунок первой половины XIX в. / Ред. З.Т. Зонова и Э.Н. Ацаркина. М.: Советский художник, 1954.

Рязановский Ф.А. Демонология в древнерусской литературе. М., 1915.

Сазонова Л.И. Принцип ритмической организации в произведениях торжественного красноречия старшей поры // Исследования по истории русской литературы XI – XVII вв. ТОДРЛ. Т. 28. Л.: Наука, 1974. С. 30 – 40.

Сальвестрони С. Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского / Перев. с итал. СПб.: Академический проект, 2001.

Сараскина Л.И. «Противоречия вместе живут...»: Хромоножка в «Бесах» Достоевского // Вопросы литературы. 1984. № 11. С. 151 – 176.

Сараскина Л. И. Поэма о Великом инквизиторе как философско-литературная импровизация на заданную тему // Достоевский и мировая культура. Альманах № 8. СПб., 1997. С. 125 – 140.

Сахаров В. Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Тула, 1879.

Свительский В.А. Автор // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 61 – 63.

Свительский В.А. Автор и герой // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 63 – 66.

Свительский В.А. Авторская оценка // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 66 – 68.

Свительский В.А. Диалогизм // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ; Металл, 1997. С. 77 – 79.

Сегалин Г.В. Патогенез и биогенез великих людей // Клинический архив Гениальности и Одарённости. Вып. 1. Т. 1. 1925. С. 24 – 90.

Сегалин Г.В. Эвропатология гениальных эпилептиков // Клинический архив Гениальности и Одарённости. 1926. Вып. 3. Т. 2. С. 143 – 187.

Семёнов Е.И. Роман Достоевского «Подросток». Л.: Наука, 1979.

Семёнова С. Две мировоззренческие альтернативы для XXI в. // По материалам VII Фёдоровских чтений. Вып. 1. М.: Наследие, 1996. С. 9 – 22.

Семёнова С., А. Гачева. Смерть, бессмертие и воскрешение в «Философии общего дела» // По материалам VII Фёдоровских чтений. Вып. 1. М.: Наследие, 1996. С. 53 – 73.

Серафим Саровский, преподобный. О цели христианской жизни: Беседы преподобного Серафима Саровского с Н.А. Мотовиловым. Сергиев Посад, 1914.

Силкин Н.Е. Юродивые у Ф.М. Достоевского и чудаки у Т. Манна // Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе / Ленинградский ГПИ им. А.И. Герцена. Л., 1977. Вып. 3. С. 111 – 125.

Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980.

Синайский А. Отношение русской церковной власти к расколу в первые годы синодального управления при Петре Великом (1721 – 1725). СПб., 1895.

Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле инока Парфения: В 4 ч. М., 1855.

Сказание о жизни и чудесах преподобных Сергия и Германа, валаамских чудотворцев. 4-е. изд. СПб., 1901.

Скафтымов А. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // "Slavia". Прага. 1929 – 1930. Т. 8. Кн. 1. С. 101 – 117; Кн. 2. С. 312 – 339.

Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

Следников Н. Краткие сведения по истории раскола в Вологодской губернии. Вологда, 1905.

Смирнов И.П. Древнерусский смех и логика комического // Текстология и поэтика русской литературы XI – XVII вв. Т. 32. Л.: Наука, 1977. С. 305 – 318.

Соколов А. Жизнь Иисуса Христа по евангелиям и народным преданиям. СПб., 1869.

Соловьёв В.С. Красота в природе // Соловьев В.С. Собр. соч.: В 9 т. СПб., 1889. Т. 6. С. 30 – 68.

Соловьёв В.С. Русская идея // Соловьёв В.С. Соч.: В 2т. Т. 2. М.: «Правда», 1989. С. 219 – 246.

Соловьёв В.С. Три речи в память Достоевского // Соловьев В.С. Соч.: В 2т. Т. 2. М.: Мысль, 1998. С. 189 – 323.

Соловьёв С.М. История России с древнейших времён. 3-е изд. Кн.2. СПб., 1911.

Старосельская Н. «Бывают странные сближения...» (Одна из версий пути Алексея Карамазова) // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. СПб., 1993. 58 – 73.

Стеблин-Каменский М.И. Мир саги. Л.: Наука, 1971.

Степанян Е. «Иоанно-Предтеченская тема» в «Братьях Карамазовых» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 3. СПб., 1995. С. 72 – 76.

Степанян К. Трагедия Хроникёра: Роман «Бесы» – неговорённое пророчество // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. Ч. I. СПб., 1993. С. 121 – 144.

Степанян К. Гоголь и Достоевский: диалоги на границе художественности // Достоевский и мировая культура. Альманах № 6. СПб., 1996. С. 141 – 151.

Строев П. Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской Церкви. СПб., 1877.

Строев П. Архив. Т. 2. М. – Пг., 1917.

Суворин А.С. Дневник / Ред., предисл. и примеч. М. Кричевского. М.; Пг., 1923.

Суворов Н. Владимирская заоникиева пустыня Вологодской епархии. 4-е изд., испр., доп. Вологда, 1912.

Сыроватко Л. «Слезинка ребенка»: теодицея Л.Н. Толстого и Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 2. СПб., 1994. С. 151 – 160.

Сыроватко Л. Символика времени в романе «Подросток» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 10. СПб., 1999. С.107 – 115.

Тажуризина З., Никонов К. Что такое старчество? // Наука и религия. 1981. № 4. С. 38 – 41.

Тарасов Ф. К вопросу о евангельских основаниях «Братьев Карамазовых» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 3. М., 1994. С. 62 – 71.

Тарасов Ф. О некоторых евангельских пометах Достоевского в связи с романом «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 5. СПб., 1995. С. 55 – 61.

Тарасов Ф. Апокалипсис в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 9. СПб., 1998. С. 126 – 133.

Тихомиров Б.Н. Из творческой истории романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Русская литература. 1990. № 4. С. 217 – 223.

Тихомиров Б.Н. К вопросу о философии страдания в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского // Традиции и новаторство в русской классической литературе: Межвуз. сб. науч. трудов / Под ред. С.А. Гончарова. СПб.: Образование, 1992. С. 165 – 177.

Тихомиров Б.Н. «Христология» Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 11. СПб.: Наука, 1994. С. 28 – 40.

Тихомиров Б. *Христос* и *Истина* в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 13. СПб., 2000. С. 147 – 177.

Тоичкина А. Проблема идеала в творчестве Достоевского 1860-х гг. (Роман «Идиот») // Достоевский и мировая культура. Альманах № 11. СПб, 1999. С. 29 – 34.

Толковая Библия, или Комментарий на все Книги св. Писания Ветхаго и Новаго Завета: В 3т. Пб., 1911 – 1913. Т. 3. Новый Завет (Издание преемников А.П. Лопухина). 2-е изд. Стокгольм, 1987.

Толковая Псалтырь Ефимия Зигабена, изъясненная по Святоотеческим толкованиям. Киев. 1882. Репринтное издание. М., б.г.

Томсон П. Гротеск // РЖ. Общественные науки за рубежом. Литературоведение. 1975. № 4. С. 62 – 66.

Топоров В.Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 1973. С. 91 – 103.

Топоров В.Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX в. Роман А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Trento, 1990.

Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988.

Трофимов Е. Христианская онтологичность эстетики Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 8. СПб., 1997. С. 7 – 30.

Тридцать три письма к Ивану Яковлевичу и ответы на них, писанные его собственною рукою [Приложение 2-е] // Житие Ивана Яковлевича известного пророка в Москве / Соч. И. Прыжова. СПб., 1860. С. 48 – 52.

Трофимова М.К. Историко-философские вопросы гностицизма. М.: Наука, 1979.

Трубецкой Евгений. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи // Смысл жизни. Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. Антология. Вып. 1 / Сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М.: Прогресс – Культура, 1993. С. 195 – 219.

Трубецкой Евгений. Смысл жизни // Смысл жизни.Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. Антология. Вып. 2 /Сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М.: Прогресс – Культура, 1994. С. 243 – 488.

Трубецкой С.Н. Учение о Логосе в его истории: Философско-эстетическое исследование. М., 1862.

Туган-Барановский М. Три великих этических проблемы: Нравственное мировоззрение Достоевского // Туган-Барановский М. К лучшему будущему. СПб., 1912. С. 9 – 29.

Туниманов В.А. Сатира и утопия («Бобок», «Сон смешного человека» Ф.М. Достоевского) // Русская литература. 1966. № 4. С. 70 – 87.

Туниманов В.А. Л.К. Панютин и «Бобок» Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1976. Вып. 2. С. 160 – 163.

Туниманов В.А. Творчество Достоевского. 1854 – 1862. Л.: Наука, 1980.

Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л.,1929. С. 412 – 455.

Тюнькин К.И. Психологическое течение в литературе критического реализма (…Ф.М. Достоевский) // Развитие реализма в русской литературе. Т. 2. Кн. 2. М., 1973. С. 144 – 215.

Умберто Эко. Имя розы / Пер. Е. Костюкович // Иностранная литература. 1988. № 10. С. 86.

Унгер Р. Философские проблемы новейшего литературоведения / Перев. с нем. В. В. Бибихина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 143 – 168.

Успенский Л. Смысл и язык иконы. // Журнал Московской патриархии. 1956. № 7.

Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Изд-во Западно-европейского экзархата. Московский патриархат, 1989.

Уэллс Г. Крах психоанализа. От Фрейда к Фромму. / Под ред. А.В. Снежевского. М.: Прогресс, 1968.

Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. СПб., 1889.

Федотов Г.П. Святые Древней Руси (X – XVII ст.) Нью-Йорк, 1959.

Федотов Георгий. Эсхатология и культура // Горизонты культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 1. СПб.: Институт истории искусств РАН, 1992. С. 215 – 225.

Фёдоров Н.Ф. Сочинения. / Сост., вступ. ст., прим. С.Г. Семеновой. М.: Раритет, 1994.

Фёдоров Н.Ф. Философия общего дела. М., 1982.

Филарет. Русские святые, чтимые всею церковью или местно: Опыт описания жизни их. Чернигов, 1864.

Филофей. Житие и деяния преподобного отца нашего Саввы Новаго / Перев. с греч. П. Радченко. М., 1915.

Флетчер Д. О государстве русском. СПб., 1905.

Флоренский П. У водоразделов мысли, 1 // Статьи по искусству. Париж, 1985. С. 77 – 78.

Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993.

Флоренский П.А. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993.

Фомичёв С.А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция / Под ред. Д.С. Лихачёва. Л.: Наука, 1986.

Франкл В. Введение в логотерапию // Психология личности. Тексты. М., 1982. С. 124.

Франк С. Свет во тьме: Опыт христианской и социальной философии. Париж, 1949.

Франк С. Смысл жизни // Смысл жизни. Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. Антология. Вып. 2 / Сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М.: Прогресс – Культура, 1994. С. 489 – 583.

Франциск Ассизский // Энциклопедия мистицизма / Гл. ред. А. Семенов. СПб.: Литера, 1997. С. 410 – 419.

Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. 3-е изд. / Под ред. Я.М. Когана. М.: Современные проблемы, 1925.

Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Наука, 1995. С. 285 – 294.

Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л.: Гослитиздат, 1936.

Фридлендер Г.М. Святочный рассказ Достоевского и баллада Рюккерта // Международные связи русской литературы. М.; Л.. 1963. С. 370 – 390.

Фридлендер Г. Диалог в мире Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. Ч. 1; СПб., 1993. С.69 – 88.

Фридлендер Г.М. Достоевский и мировая литература. М.: Худ. лит., 1979.

Фроссар Андре. Соль земли: о главных монашеских орденах / Пер. с фр. М.: Дом Марии, 1992.

Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе / Перев. с англ. В. Л. Махлина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. / Сост., общ. ред. Г.К. Косикова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 194 – 213.

Хайдеггер М. Исток художественного творения / Перев. с нем. А.В. Михайлова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. / Сост., общ. ред. Г.К. Косикова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 264 – 312.

Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX в. М.: Политиздат, 1991. С. 95 – 99.

Хализев В.Е. Интуиция совести // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов: Вып. 3 / Под ред.В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2001. С. 21 – 42.

Хейзинга Й. Homo LUDENS. Опыт исследования игрового элемента в культуре // Самосознание европейской к-ры XX в. М.: Политиздат, 1991. С. 69 – 94.

Ходжсон П. От Гоголя к Достоевскому. Творчество Якова Буткова. // РЖ. Общественные науки за рубежом. Литературоведение. 1978. № 4. С. 91 – 95.

Холодович Л.А. Достоевский и японская проза первой четверти XX века // Русская литература. 1975. № 2. С. 183 – 191.

Хомяков А.С. О старом и новом: Статьи и очерки. М.: Современник, 1988.

Хюбшер А. Мыслители нашего времени / Перев. с нем. И.А. Саца; Общ. ред. и послесл. А.Ф. Лосева. М.: Изд-во иностр. л-ры, 1962.

Цветочки святого Франциска Ассизского / Перев. с итал. А.П. Печковского со списка Амаретто Манелли 1396 г. М., 1913.

Цивьян Т.В. Образ и смысл жертвы в античной традиции // Палеобалканистика и античность. М., 1989.

Чернова Н. В. Сон господина Прохарчина: Фантастичность реальности // Достоевский и мировая культура. Альманах № 6. СПб., 1996. С. 34 – 61.

Чернова Н. В. «Господин попрошайка-пьянчужка» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 9. СПб., 1998. С. 154 – 164.

Честертон Г.К. Гамлет и психоанализ // Самосознание европейской культуры XX в. М.: Политиздат, 1991. С. 208 – 229.

Чиж В. Достоевский как психопатолог. М., 1885.

Чижевский Д. К проблеме двойника: Из книги о формализме и этике // О Достоевском / Под ред. А.Л. Бема. Прага, 1929. Т. 1. С. 9 – 38.

Чирков Н.М. О стиле Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1963.

Чой Гуни-Ёнг. Концепция полифонического романа от Достоевского до Анатолия Кима / Перев. с англ. Т. Касаткиной // Достоевский и мировая культура. Альманах № 8. СПб., 1997. С. 161 – 166.

Чудаков А.П. Предметный мир Достоевского // Достоевский: Мат-лы и иссл. / Под ред. Г.М. Фридлендера. Л.: Наука, 1980. Т. 4. С. 96 – 105.

Шарапова Г.А. К проблеме характера в творчестве Ф.М. Достоевского 40-х годов (Рассказ «Ползунков») // Уч. зап. Моск. пединститута им. Н.К Крупской. Т. 239. Русская литература. Вып. 13. М., 1969. С. 94 – 106.

Шестов Л. Достоевский и Нитше. Философия трагедии. СПб., 1903.

Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления / Предисл. Н.Б. Иванова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991.

Шестов Лев. Преодоление самоочевидностей // Властитель дум. Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX в. / Сост., вступ. ст., коммент. Н. Ашимбаевой. СПб.: Худ. лит., 1997. С. 534 – 535.

Шкловский В. За и против: Заметки о Достоевском. М.: Сов. пис., 1957.

Шпенглер О. Закат Европы // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991. С. 23 - 68.

Шульц Оскар фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский: Курс лекций / Ред., ст. В.Н. Захаров; коммент. В. Н.Захаров, А.Е. Кунильский; ст. А.Е. Кунильский, Н.В. Башмакова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1999.

Щапов А.П. Умственное направление русского раскола // Дело. № 10 (С. 319 – 348), № 11 (С. 138 – 168), № 12 (С. 170 – 200).

Щапов А.П. Русский раскол старообрядчества, рассматриваемый в связи с внутренним состоянием русской церкви и гражданственности в XVII в. и в пепрвой половине XVIII // Щапов А.П. Соч.: В 3 т. Т. 1. СПб., 1906. С. 173 – 451.

Щенников Г.К. Функция снов в романах Достоевского // Учен. зап. / Урал. Ун-т. № 99. Сер. фил-х н-к. Вып. 16. Свердловск, 1970. С. 37 – 52.

Щенников Г. К. Конклав. // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ, 1997. С. 175 – 176.

Щенников Г. К. Художественное мышление Ф.М. Достоевского. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1978.

Щенников Г. К. Достоевский и русский реализм. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1987.

Щенников Г. К. Реализм // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ, 1997. С. 40 – 41.

Щенников Г. К. «Положительно прекрасный человек» // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ, 1997. С. 109 – 110.

Щенников Г. К. Целостность Достоевского. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001.

Щенникова Л. П. Имена // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ, 1997. С. 166 – 168.

Щенникова Л. П. Карнавальное начало // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Под ред. Г.К. Щенникова. Челябинск: ЧелГУ, 1997. С. 91 – 92.

Щербина А. Заметки о технике и искусстве комического слова // Русская литература. 1966. № 2. С. 144 – 154.

Эвентов И. Сила сарказма. Л.: Советский писатель, 1973.

Эгеберг Э. Ф.М. Достоевский в поисках положительно прекрасного человека. «Село Степанчиково» и «Идиот» // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов / Под ред.В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. Вып. 2. С. 385 – 390.

Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» // Поэтика. Пг., 1919. С. 156 – 165.

Энгельгарт Б.М. Идеологический роман Достоевского // Достоевский: Статьи и материалы. 1924. С. 71 – 109.

Этов В. По образу и подобию. «Записки из Мертвого дома» и символ веры Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 1. СПб., 1993. С. 1, 145 – 180.

Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / Перев. с нем. В.В. Бибихина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. / Сост., общ. ред. Г.К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1987. С.214 – 231.

Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.

Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX в. М.: Политиздат, 1991. С. 103 – 118.

Янг С. Библейские архетипы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: Сб. науч. трудов: Вып. 3 / Под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2001. С. 382 – 390.

Яхонтов Ив. Жития севернорусских подвижников Поморского края как исторический источник. Казань, 1882.

3. Литература на иностранных языках

Захаров В. Н. Умиление как категория поэтики Достоевского // Celebrating Creativity. Essays in honour of Jostein Bortnes / Ed. By Knut Andreas Grimstad & Ingunn Lunde. University of Bergen, 1997. P. 237 – 255.

Ivanov Vasili. Jurodivyi Pohjois-Venäjän kansankultuurissa // Carelia. 1996. # 3. S. 89 – 92.

Ivanov Vasili. Venäläinen mentaliteetti ja Porfiri Ivanovin jumaluus // Carelia. 1998. # 6. S. 104 – 107.

Ivanov Vasili. Venäläisen ajatuksen naiselfisuus Dostojevskin tuotannossa // Carelia. 1998. # 12. S. 103 – 110.

Ivanov Vasili, Robert Kolomainen. Valitut kohdat venäläisen ja venäjansuomalaisen kirjeenvaihdosta // Carelia. 1999. # 8. S. 97 – 105.

Ivanov Vasili. Huomenna Seedcupissa // Carelia. 1999. # 1. S. 99 – 102.

Ivanov Vasili. // Carelia. 2000. # 9. S. 58 – 60.

Ivanov Vasili. Aljosa Karamazovin Perhe-Kirkko // Carelia. 2002. # 12. S. 125 – 126.

Chesterton G. K. Hamlet and psychoanalysist // Chesterton G.K. Fancier versus fads. N.Y., 1923, pp. 31 – 40.

Gibian. G. The grotesque in Dostoevsky // Modern fiction Studies. 1958. Vol. 4. # 3. P. 262 – 270.

Gibian. G. Traditional Simbolism in Crime and Punishment // Feodor Dostoevsky. Crime and Punishment, trans. Jessie Coulson, ed. George Gibian. New York, 1975, pp. 519 – 536.

Zenkovsky Serge A. Russian's oldbilivers: Spirtual Movements of the Seventeenth Century // Зенковский С. Русское старообрядчество. Мюнхен, 1970. P. 7 – 12.

Golubov A. Religious Imagery in the Structure of "The Brothers Karamazov" // Russian and Slavic Literature (1700 – 1917), ed. R. Freeborn, Bloomington, Indiana, 1976. P. 113 – 136.

Gruber W.E. The imperfect action of comedy // Genre, Plattsburg, 1978. Vol. 10. # 1. P. 115 – 129.

Jackson R. L. Dostoevsky's Quest for Form. //A Study of his Philosophy of Art New Haven – London, 1966, pp. 40 – 70.

Jackson R. L. The Problem of Consime and Suffering in Hous of the Dead // Jackson Robert Louis. The Art of Dostoevsky: Princeton University Press, Princeton, New-Jersey. 1981. P. 115 – 143.

James L. Raskol'nikov and Tsar Gorokh // Slavic and East East European Jornal, XXV, 3, 1981, pp. 38 – 53.

Linda J. Ivanits. Dostoevskij's Mar'ja Lebjdkina // Slavic and East European Jornal, Vol. 22. No. 2 (1978), pp. 127 – 140.

Linda Ivanits. Suicide and Folk Beliefs in Dostoevsky's Crime and Punishment // The Golden Age of Russian Literature and Thought: Selectid Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies, Harrogate, 1990. pp. 138 – 148.

Michael Holquist. Dialodism: Bakhtin and His World. London and New York: "New Accent" Routledge, 1990

Robert Belknap. The Structure of The Brothers Karamazov. The Haque and Paris: "Mouton", 1967.

Robert de Boron, Le roman du Saunt-Graal, Wilhelm Fink Verlag. Munhen, 1981.

G.D. Morson, C. Emerson. Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics, Stanford, 1990.

W.L. Reed. Dialogues of the word. The Bible as Literature According to Bakhtin, New York – Oxford, 1993.

C. Thomson. Bakhtin's "Theory" of Genre // «Studies in Twentieth Century Literature», 1984, vol. 9, № 1, p. 29 – 40.

From Erich. The Art of Loving. Harper, New York, 1956.

Chalacinska-Wertelak Halina. The cultural code in a literary work. Interpretation of artistic texsts of Russian Literature of the 19th and 20th centuries. Poznan, 2002. Adam Mickiewcz University Press.

Hodgson P. From Gogol to Dostoevsky. Jakov Butkov. A reluctant naturalist in the 1840's. Munchen Fink, 1976, IX.

Matti Kuusi. Kolme jurodivyitä // Hullun kirjoissa: näkökulmia suomalaiseen kulähulluuteen. Jyväskulä: Gummerus Kirjapaivo OY, 1990, ss. 88 – 97.

Щенников Г.К. Достоевский Ф.М. и Н.С. Лесков: к источникам и созвучиям романа «Бесы» // Dostoevsky studies. The Journal of the International Dostoevsky Society. V. 3. 1999. P. 73 – 85.

4. Словари, энциклопедии, библиографии

Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / Ред. М.В. Лазова. М.: Советская энциклопедия, 1966.

Даль В. Пословицы русского народа. М.: Гослитиздат, 1957.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4т. М.: Госуд. изд-во иностр. и национ. словарей, 1956. Т. 1.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4т. М.: Русский язык, 1980. Т. 4.

Ветеринарная энциклопедия: В 6т. / Гл. ред. К.И. Скрябин. М.: Советская энциклопедия, 1973. Т. 4.

Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: «PEGI – book», 1999.

Куликовский Г. Словарь областного Олонецкого наречия в его бытовом и этнографическом применении. СПб, 1898.

Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. 2-е изд. ТТ. 1-2 / Под ред. С.А. Токарева. М.: Советская энциклопедия, 1987; 1988.

Музыкальная энциклопедия / Под. ред. Ю.В. Келдыша. М.: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5.

Павленков Ф. Энциклопедический словарь. 2 изд., испр., доп. СПб., 1907.

Педагогический энциклопедический словарь / Под ред. Б.М. Бим-Бада; Редкол.: М.М. Безруких, В.А. Болотов, Л.С. Глебова и др. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. С. 265.

Петровский Н.А. Словарь русских личных имен. М.: Советская энциклопедия, 1966.

Полный православный богословский энциклопедический словарь: В 2т. Т. 1 – 2. СПб.: Изд-во П.П. Сойкина. Б.г. (Репринтное издание). М.: Возрождение, 1992.

Полный церковно-славянский словарь: Пособие / Сост. Григорий Дьяченко. М.: Издательский отдел Московской патриархии, 1993.

Преображенский А. Этимологический словарь русского языка / Ред. С.П. Обнорский: В 2 т. М., 1959. Т. 2.

Психология: Словарь / Сост. Л.А. Карпенко; Под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. 2-е изд., испр. и доп. М.: Политиздат, 1990.

Психологический словарь / Авт.-сост. В.Н. Копорулина, М.Н. Смирнова, Н.О. Гордеева, Л.М. Балабанова; Под общ. ред. Ю.Л. Неймера. Ростов-на-Дону: Феникс, 2003.

Русские писатели: Биобиблиографический словарь: В 2т. / Под ред. П.А. Николаева. М.: Просвещение, 1990.

Русский биографический словарь. СПб., 1896. Т. 1.

Русский биографический словарь. СПб., 1918. Т. 17.

Срезневский И.И. Материалы для Словаря древнерусского языка по письменным памятникам: В 3 т. М.: Госиздат иностр. и национ. словарей, 1959. Т. 1.

Срезневский И.И. Материалы для Словаря древнерусского языка по письменным памятникам: В 3 т. СПб., 1903. Т. 3.

Словарь современного русского языка / Под ред. С.Г. Бархударова, В.И. Чернышева и др. М.; Л. Т. 2.

Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М., 1976.

Словарь личных имён в произведениях Достоевского. Произведения худож. // О Достоевском. / Сост. А.Л. Бемом, С.В. Завадским, Р.В. Плетневым и Д.И. Чижевским; Под ред. А.Л. Бема. Т. II. Ч. 1. Прага, 1933.

Словарь личных имён в произведениях Достоевского. Ч. II. «Дневники писателя» Достоевского // О Достоевском / Под ред. А.Л. Бема. Т. IV. Прага, 1936.

Энциклопедический словарь / Издатели: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. СПб, 1891. Т.XXIV А.

Энциклопедический словарь. СПб.: «Издательское Дело», Брокгауз – Ефрон, 1901. Т. XXXII-а.

Энциклопедический словарь / Издание Русского Библиографического Института «Гранат»; Под. ред. В.Я. Железнякова и др. М., 1954. Т. 41. Ч. VII.

Энциклопедия православной святости: В 2т. / Авторы-составители: А.И. Рогов, А.Г. Парменов. М.: Лик пресс, 1997. Т.1.

Энциклопедия мистицизма / Под. ред. А. Семенова. СПб.: Литера, 1997.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. / Перев. с нем. и доп. О.Н. Трубачева: В 4т. М.: Прогресс, 1971. Т. 3.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / Перев. с нем. и доп. О.Н. Трубачева; Под ред. и с предисл. Б.А. Ларина. 2-е изд., стер. М.: Прогресс, 1986.Т. 1.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / Перев. с нем. и доп. О.Н. Трубачева; Под ред. и с предисл. Б.А. Ларина. 2-е изд., стер. М.: Прогресс, 1987. Т. 4.

Философский энциклопедический словарь / Под ред. Л.Ф. Ильичева и др. М.: Советская энциклопедия, 1983.

Христианство: Энциклопедический словарь: В 3т.: Т. 1: А – К / Ред. колл. С.С. Аверинцев (гл. ред.) и др. М.: Большая Российская энциклопедия, 1993.

Христианство: Энциклопедический словарь: В 3т.: Т. 2: Л – С; Т. 3: Т – Я / Ред. колл. С.С. Аверинцев (гл. ред.) и др. М.: Большая Российская энциклопедия, 1995.

Хроники Харона: Энциклопедия смерти / Сост. А. Лаврин. М.: Московский рабочий, 1993.

Михаил Михайлович Бахтин. Библиографический указатель. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 1989.

Библиографический указатель сочинений и произведений искусства, относящихся к жизни и деятельности Ф.М. Достоевского 1846 – 1903 / Сост. А.Г. Достоевская. СПб., 1906.

Белов С.В. Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: Библиографический указатель // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А.И. Герцена. 1969. Т. 320. С. 274 – 316.

Белов С.В. Библиография произведений Ф.М. Достоевского и литературы о нём. 1966 – 1969 // Белов С.В. Достоевский и его время. Л.: Наука, 1971. С. 322 –356.

Белов С.В. Произведения Ф.М. Достоевского и литература о нём за 1970 – 71 гг. // Достоевский: Мат-лы и иссл. / Под ред. Г.М. Фридлендера. Л.: Наука, 1974. Вып. 1. С. 305 – 338.

Достоевский Ф.М.: Библиография произведений Ф.М. Достоевского и литературы о нём 1917 – 1965 / Сост. В.В. Акопджанова, С.В. Белов, Г.В. Коган, Г.Б. Пономарева; Под ред. А.А. Белкина, А.С. Долинина, В.В. Кожинова. М.: Книга, 1968.

Соколов Н.А. Материалы для библиографии Ф.М. Достоевского. 1903 – 1923 // Под ред. А.С. Долинина. Л.; М., 1924. Сб. 2. С. 3 – 122.