

ХУДОЖНИК-ПРОВИДЕЦ

ТРОФИМОВ Е. А.

ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 1860-х ГОДОВ И ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

Творчество Достоевского 1860—1870-х гг. опиралось как на всю русскую литературу, так, в особенности, на произведения конца 1850-х — самого начала 1860-х гг., выросло из смыслов литературных поисков середины века. Достоевский, будучи чрезвычайно чутким к центральным духовным проблемам и процессам, продолжил коренную тенденцию, проявившуюся в это время. Художественные образы и мотивы в лучших образцах словесности концентрировались вокруг вполне определенных, фундаментальных онтологических тем, среди которых можно выделить главные: мечта о потерянном рае, ощущение власти греха и трагичности грехопадения человека, поиски спасения и новых путей богообщения, уверенность в живительной силе страдания и покаяния, эсхатологические и апокалиптические ожидания. Это, безусловно, была эпоха метафизического прорыва русского сознания, когда все сферы творческой деятельности оказались погруженными в контекст религиозных христианских смыслов. Бытийное начало проникало в художественный текст вне различия его родовой или жанровой принадлежности, без различения позиции писателя. Но лишь Достоевский смог до конца понять, объяснить себе, активно переосмыслить открывшуюся глубину христианского миропонимания, обозначив ее как свое писательское кредо.

В центре нашего внимания должны оказаться многочисленные факты семантического сближения метаконтекстов таких произведений, как «Обломов» Гончарова, «Дворянское гнездо» и «Отцы и дети» Тургенева, «Преступление и наказание» Достоевского. Такой выбор обусловлен не столько тем, что названные романы — главные события литературной жизни России 1850—1860-х гг., не столько тем, что сочинения Гончарова и Тургенева постоянно были в творческой памяти сначала автора «Преступления и наказания», а потом «Идиота», «Бесов», «Подростка», «Братьев Кара-

мазовых», сколько тем, что рассмотрение онтологической семантики позволяет понять еще одну закономерность религиозных и художественных исканий и находок Достоевского. Нельзя исключать из предлагаемой историко-литературной целостности также «Губернские очерки» Салтыкова-Щедрина, «Тишину» Некрасова, стихотворения А. Майкова и Фета, ибо они, кроме того, оказывали воздействие на сознание Достоевского. Трудно, конечно, забыть и о других образах, например о «Грозе» Островского.

В первую очередь приходится отметить сложное, иногда противоречивое отношение Достоевского к творчеству его современников. Так, И. А. Битюгова, изучая восприятие писателем романа «Обломов», констатирует: «Отношение Достоевского (...) резко менялось, на первый взгляд некоторые оценки как бы взаимоисключают друг друга»¹. С одной стороны, размышляя над возможным духовным изменением Раскольников, Достоевский на стадии замысла и подготовительной работы обращается именно к образам Гончарова: «Глава «Христос» (как «Сон Обломова») кончается пожаром» (7; 166)². Более того, как вспоминают очевидцы, одного из своих наиболее любимых героев — князя Мышкина («князя Христа!») — сближает с фигурой Обломова³. С другой, фиксирует в записной книжке 1864—1865 гг. мысль об Обломове как «лентяе», «эгоисте», «петербургском» «бариче» (20; 204).

Конечно же, анализируя причины расхождения критических оценок Достоевского, необходимо учитывать различие времени их формирования. Но важно понять и другое: через все годы проходит непрекращающийся интерес Достоевского к проблематике романа «Обломов», из которого в качестве основной, смыслоносущей выделяется глава «Сон Обломова». Причину такого предпочтения следует искать, расшифровывая онтологические смыслы произведения.

Оправданность предлагаемых подходов становится довольно очевидной, если привести еще одно любопытное критическое суждение Достоевского. В февральском выпуске «Дневника писателя» за 1876 г. он говорит о национальном своеобразии образов Обломова и Лаврецкого, подчеркивая «почвенное» основание их: «Тут, конечно, не народ, но все, что в этих типах Гончарова и Тургенева вековечного и прекрасного, — все это от того, что они в них соприкоснулись с народом; это соприкосновение с народом придало им необычайные силы» (22; 44). Нет ничего удивительного в том, что романы «Обломов» и «Дворянское гнездо» воспринимаются в некотором единстве: они и появились одновременно, и критикой XIX в. рассматривались в связности, как, например, А. Григорьевым. Любопытно иное: прочтение **одних** истоков красоты в творчестве Гончарова и Тургенева, а потому и убеждение в глубинной

общности поэтической силы писателей. «Почвенная» природа всечеловечности — это и есть онтологическая широта, религиозная открытость.

В речи о Пушкине, развивая мнение А. Григорьева⁴, Достоевский даст самую высокую оценку образу Лизы Калитиной, поставив его в один ряд с образом пушкинской Татьяны, отнеся к «типу положительной красоты». Положительно же прекрасное начало для Достоевского — признак Христа. В письме С. А. Ивановой отмечается: «На свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос (...)» (28, 2; 251). В другом месте Достоевский указывает: «Христос — 1) красота, 2) нет лучше, 3) если так, то чудо, вот и вся вера (...)» (24; 202). Подобных признаний Достоевского можно привести достаточно много. Нет сомнений в одном: если речь идет о **положительной красоте**, то значит об уподоблении Христу. Следовательно, образы Татьяны и Лизы воспринимаются как христианские образы.

Прав ли был Достоевский в восприятии романов «Обломов» и «Дворянское гнездо»? Подтвердить сделанные наблюдения поможет обращение к произведениям Гончарова и Тургенева.

Одна из центральных глав романа «Обломов», или, как ее еще называют, «идейно-художественное средоточие»⁵, «Сон Обломова», отчетливо разделяет временное пространство на дороманное, которое следует понимать как до- или даже вне-историческое, и романное (историческое). Дороманное — это эпоха райского пребывания человека, вне времени и вне земного пространства. Не случайно существеннейшее отличие обломовской жизни — это незнание греха, отсутствие метафизики смерти: «В последние пять лет из нескольких сот душ не умер никто, не то что насильственною, даже естественною смертью. А если кто от старости или от какой-нибудь застарелой болезни и почил вечным сном, то там долго после того не могли надивиться такому необыкновенному случаю»⁶. Вся Обломовка — это одно целокупное предание, отстоящее от действительности и предшествующее ей. Автор непосредственно называет обломовский мир «благословенным Богом уголком» (Г, 4; 104), что семантически адекватно наименованию «рай». Благодатная, внегреховная положенность подчеркнута нарочитой антиапокалиптичностью обломовского бытия: нет там никаких «страшных небесных знамений», «ни шаров огненных», «ни внезапной темноты», ни «ядовитых гадов», ни «львов рыкающих», ни «тигров ревуших» (Г, 4; 104). Все не просто спокойно, все совершенно **бесстрастно**⁷: «Тишина и невозмутимое спокойствие царствуют и в нравах людей в том краю. Ни грабежей, ни убийств, никаких страшных случайностей не бывало там; ни сильные страсти, ни отважные предприятия не волновали их. И какие

бы страсти и предприятия могли волновать их?» (Г, 4; 106). Где нет места греху, там торжествует полнота и всецелость существования, подлинное онтологическое событие: «Счастливые люди жили, думая, что иначе и не должно и не может быть, уверенные, что и все другие живут точно так же и что жить иначе — грех» (Г, 4; 107).

Метафизический смысл главы довольно очевиден, хотя и не столь последовательно раскрыт на уровне авторского сознания. Гончаров чаще стремится перевести план бытийный в национально-эпическую плоскость. Однако эпическое начало уже само по себе, будучи включенным в романное, обостряет аспект исконности, в данном случае: истинной красоты утраченного человеком райского жития. Силу и мощь воздействия такой эпичности заметили критики. Дружинин писал: «Сон Обломова» не только осветил, уяснил и разумно опозитизировал все лицо героя, но еще тысячью невидимых скреп связал его с сердцем каждого русского читателя»⁸.

Уже было обращено внимание и на символику, выражающую полноту изображенного в главе мира. Ю. М. Лощиц отметил основное: знак круга как в изображении природы, так и нравов, обычаев обломовцев и даже их внешности⁹. Гончаров осознает круг скорее как цикличность и повторяемость, но сквозь такие значения просматривается более глубокий смысл: бесконечность.

Казалось бы, онтологический уровень романа предстает постоянно не просто скрытым, но и сниженным. Но все же лейтмотивное упоминание о целокупности описываемого устройства жизни, в которую никак, ничто и никогда не может проникнуть, и должно с еще большей настойчивостью восстанавливать метафизическую память об утраченном рае, о райской благорастворенности человека. Онтологический масштаб не только не исчезает, но подчас и помимо воли автора становится мерилем оценки героев и событий.

Вместе с тем надо сказать, что проникновение Обломова во сне к цельности бытия тщательно подготовлено. Вся первая часть романа представляет собой настойчивый поиск решения вопроса о путях цельного существования. В беседах со своими гостями Илья Ильич непрестанно думает о всеобъемлющем смысле человеческого миробытия. Собственно, это пока единственный герой, способный размышлять об основной цели жизни. Он не принимает современной ему действительности (а также любых деловых порывов) не только потому, что в ней утрачена поэтичность и цельность, но, главное, потому, что она вся вырастает из суеты, пронизана грехом и предстает перед героем подобной аду: «Это какая-то кузница, не жизнь; тут вечно пламя, трескотня, жар,

шум...» (Г, 4; 190). Все эти слова — семантические аналоги одного: «ад». Драматизм размышлений Обломова связан с отрицанием греховности. Все, что он ищет, и надо понимать как возврат к раю: «Когда же настанет райское, желанное житье?» (Г, 4; 79). Рай в представлениях Обломова, безусловно, облечен в очень реальные формы, однако духовно он соотносим с небесным.

Гончаров вместе со своим героем выходит к одной из главенствующих христианских проблем. Обрести же рай вне Церкви (вне Бога) нельзя, что прекрасно понял Достоевский, особенно в «Братьях Карамазовых» подчеркнув такой смысл. Поэтому на онтологическом уровне (в рамках усвоенной текстом христианской парадигмы) роман Гончарова оказывается бесперспективен: рай не найден.

Одновременно сам Гончаров вовсе не склонен истолковать эпическую целостность обломовского миробытия как аксиоматично положительное свойство. Более того, он пытается показать, согласно его взглядам, обратную сторону подобной целокупности; вторгается мотив эпического сна как смерти: «Это был какой-то всепоглощающий, ничем непобедимый сон, истинное подобие смерти. Все мертво, только из всех углов несетя разнообразное храпенье на все тоны и лады» (Г, 4; 114—115). В результате возникает стремление к преодолению форм внеисторического существования, поиск нового героя, героя-деятеля¹⁰.

Подобная двойственность авторской позиции имеет как психологические и литературные основания, так и метафизические: действительно невозможно вернуться к эпохе ветхого Адама. Существо исканий должно состоять в чаянии и стяжении Нового Иерусалима, Нового Небесного Града, в предчувствии которого и живут герои Достоевского (например, Раскольников). Достоевский всегда обращен через апокалиптическое преображение к будущему райскому житию.

Гончаров выходит на путь проникновения новозаветного миропонимания в литературу, ясно не осознавая всей религиозной глубины столь драматично поставленных проблем. В романе «Обломов» устанавливается сквозная семантическая ось, скрепляющая произведение: рай — грех — утрата рая — поиск возврата — онтологическая безысходность. Объективное признание торжества греховного в жизни так выпукло обозначено романом, что оно не могло быть не замеченным Достоевским.

Возникает вновь вопрос: почему Достоевский вспомнил о «Сне Обломова», создавая «Преступление и наказание»? Почему упомянул о пожаре? Почему соотнес этот мотив с появлением Христа? Если быть предельно точным по отношению к тексту гончаровского романа, а ведь Достоевский знал роман целиком к началу

1860-х годов, то дать вразумительные ответы будет чрезвычайно трудно. Однако, памятуя, **как, в каком** порядке раскрывается онтологическая семантика «Обломова», приходится признать правомерность и удивительную точность критической мысли Достоевского, прочитавшего эсхатологический итог романа.

Во время сна Илье Ильичу вспоминается разговор его матушки с гостьей: «— Ох, грустно, голубушка! — отвечает с тяжким вздохом гостья. — Прогневали мы Господа Бога, окаянные. Не бывать добру. — Ах, не пугай, не страшай, родная! — прерывает хозяйка. — Да, да, — продолжает та. — Пришли последние дни: восстанет язык на язык, царство на царство... наступит светопреставление! — выговаривает наконец Наталья Фаддеевна, и обе плачут горько» (Г, 4; 136). Подобный эпизод несколько нарушает органику «Сна Обломова», но он вряд ли бы мог отсутствовать. Эсхатологическое предчувствие так сильно, что не остается сомнений в особой актуальности нахождения человеком Бога. Как сказано в Апокалипсисе: «(...) ибо пришел великий день гнева Его, и кто может устоять?» (Откр., 6, 17). История подошла к эсхатологическому концу, — именно это и увидел в романе Гончарова Достоевский. В христианском контексте апокалиптический сон Раскольниково непосредственно соотносим со сном Обломова.

Возможно, что сам замысел «Преступления и наказания» выстраивался как реализация своеобразной программы литературы, предложенной Ильей Ильичом Обломовым: «(...) изобрази вора, падшую женщину, надутого глупца, да и человека тут же не забудь. (...) Протяните руку падшему человеку, чтоб поднять его, или горько плачьте над ним, если он гибнет, а не глумитесь. Любите его, помните в нем самого себя и обращайтесь с ним, как с собой (...)» (Г, 4; 29—30). В призыве к человечности и поиску истинного в человеке заключен, конечно же, не только пафос отрицания физиологических приемов «натуральной школы», но прежде всего пафос утверждения такой значимости культуры, которая осмысливается Достоевским в качестве христианской.

Автор «Преступления и наказания» неоднократно дает понять читателю, что его роман связан с «Обломовым». Множество деталей обнажают подобную преемственность. В первую очередь бросается в глаза общность описания комнат, где живут герои: подчеркивается обветшалость, запыленность интерьера. Гончаров: «По стенам, около картин, лепилась в виде фестонов паутина, напитанная пылью (...)» (Г, 4; 9) и т. п. Достоевский: «Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стены обоями (...)» (6; 25). И в «Преступлении и наказании», и в романе «Обломов» содержится указание на то, что герои давно

ничего не читают. Достоевский: «(...) крашенный стол в углу, на котором лежало несколько тетрадей и книг; уже по тому одному, как они были запылены, видно было, что до них давно уже не касалась ничья рука (...)» (6; 25). Гончаров: «На этажерках, правда, лежали две-три развернутые книги, валялась газета, на бюро стояла и чернильница с перьями; но страницы, на которых развернуты были книги, покрылись пылью и пожелтели; видно, что их бросили давно (...)» (Г, 4; 9—10).

Аналогичным оказывается и психологическое состояние героев. Обломов «чем-то сильно озабочен», на лице у него — «не то страх, не то тоска и досада» (Г, 4; 10). Раскольников просыпается «желчным, раздражительным, злым» (6; 25). Сориентированность главы третьей «Преступления и наказания» на текст «Обломова» подтверждает еще один маленький, но любопытный штрих. Кухарка будит Раскольникова: «— Вставай, чего спишь! — закричала она над ним, — десятый час» (6; 26). И именно в десятом часу (точнее: половине десятого) «встрепенулся» и позвал слугу Илья Ильич (Г, 4; 11). Цепь подобий можно продолжить: и Обломова, и Раскольникова выселяют из квартиры, угрожая полицией, оба получают письма, требующие принятия определенного духовного, жизненно важного решения и т. д.

Сблизить Раскольникова с Обломовым Достоевскому позволило восприятие героя Гончарова как «эгоиста», «продукта петербургского» (20; 204), как вариант русского подполья. В подготовительных материалах к «Подростку» Достоевский размышляет о русском подполье, утверждая, что исправление подпольного человека возможно, ибо «есть прекрасные примеры (Сакс в «Полиньке Сакс», тот немец в «Обломове», Пьер Безухов, откупщик в «Мертвых душах»)» (16; 329). В некотором смысле роль Штольца по отношению к Раскольникову выполняет Разумихин, стремящийся вернуть своего друга к жизни, к людям. Незначительная сюжетная деталь позволяет понять особенность образа Разумихина: он появляется у Раскольникова в чрезвычайно трудный для того духовный момент и сразу несколько меняет привычный уклад его жизни. «Завтра вечером я его гулять веду! — решил Разумихин, — в Юсупов сад, а потом в «Пале де Кристаль» зайдем» (6; 103). То же предлагает Обломову Штолец: «Нет, я тебя не оставляю так. Через неделю ты не узнаешь себя. (...) Пстой, я встряхну тебя» (Г, 4; 173—174).

Итак, есть все основания говорить о том, что сочинение Гончарова плотно встроено в роман «Преступление и наказание». Пласты усвоения различны: и сюжетный, и характерологический, и мотивный, но главное: онтологический. Достоевский, и продолжая Гончарова, и полемизируя с ним, показывает, как восстанавливает

в себе божественный прообраз убийца Раскольников, какие духовные силы способны не просто изменить его жизнь и жизнь Сони, но «воскресить» героев к новой жизни. Для Достоевского принципиально важно, что Божественное может быть восстановлено даже в таком человеке, который, казалось бы, целиком поглощен грехом, в котором нет места свету.

Примечательно, что в «Преступлении и наказании», подобно роману Гончарова, ощутима дихотомичность художественного времени, однако романному времени как дисгармонии (человек отпал от Бога) противостоит уже не только до-романное, но и после-романное (человек вместе с Богом). Следовательно, кроме сюжета грехопадения, очевидного в романе Достоевского, не меньшую роль играет и сюжет воскрешения.

Подготовительные материалы к «Преступлению и наказанию» свидетельствуют о том, что проблему преступления автор осмысливал не в абстрактно этическом контексте, а религиозно. Раскольников откровенно признается: «Прожить без людей. Умереть гордо (...)» (7; 90). Достоевский отмечает главное качество характера героя: «бесовская гордость» (7; 147). Уединение, отрыв от почвы — это результат гордого дьявольского произвола, который становится позицией Раскольникова.

Становление и воплощение идеи героя сопоставляется Достоевским со святоотеческим учением о приращении греха, т. е. именно о грехопадении¹¹.

В аскетике восточного богословия существует градация разных форм греховного обольщения; св. Иоанн Лествичник различает прилог, сочетание, сосложение, пленение, борьбу и страсть в душе¹². Прилог — первое проникновение зла в сердце и ум, сочетание — «собеседование с явившимся образом», сосложение — это уже «согласие души», пленение — «насильственное и невольное увлечение сердца или продолжительное мысленное совокупление с предметом», в результате чего происходит разрушение добра в человеке, борьба открывает «равенство сил борющегося и боримого в брани», страсть же — это уже сам порок, принятый душой благодаря искажению ее природного естества¹³.

В исповеди Соне Раскольников анализирует этапы своего уединения: сначала «как паук, к себе в угол забился. (...) И все думал...» (6; 320). Это соответствует стадии прилога; грех как таковой еще отсутствует. Признается герой и в странности снившихся ему снов: «(...) странные, разные сны, нечего говорить какие! Но только... начало мне тоже мерещиться, что... Нет, это не так! Я опять не так рассказываю!» (6; 320). Образ, появляющийся во сне, пока не назван, хотя ключевое слово, недвусмысленно определяющее природу его, произнесено. На стадии сочетания

происходит «собеседование» человека с чертом или сатаной. Вот что мерещится Раскольникову. Зло постепенно вырастает в героя, возникает идея-наваждение, идея-страсть: «Я догадался тогда (...) что власть дается только тому, кто посмеет наклониться и взять ее» (6; 321). Не остается никаких сомнений в правоте действий, произошло уже не только сосложение, но и пленение грехом; страсть требует воплощения в дело, самореализации: «Я... я захотел осмелиться и убил... я только осмелиться захотел, Соня, вот вся причина!» (6; 321). Так торжествует грех.

Раскольников сам называет подлинного виновника грехопадения: «(...) мне все представлялось, это ведь дьявол смущал меня? а?» (6; 321), «(...) я ведь и сам знаю, что меня черт тащил (...)» (6; 321). Это же понимает и Соня: «От Бога вы отошли, и вас Бог поразил, дьяволу предал!..» (6; 321). Однако Раскольников стремится даже снять со своей души ответственность за содеянное, обвиняя черта: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!.. А старушонку эту черт убил, а не я...» (6; 322).

Итак, трагедия человека — это его отпадение от Бога и попадание во власть дьявола. Как в романе Гончарова, так и в романе Достоевского драматизм имеет онтологические корни, которые откровенно обнажены автором «Преступления и наказания» для того, чтобы можно было преодолеть кажущуюся греховную безысходность. Ее просто нет, ибо Христос своим искупительным действием спас человечество. Тема Христа нейтрализует трагическое начало.

Трагизм, по словам Б. Вышеславцева, устраняется при «восстановлении божественного прообраза (воплощение, преображение и воскрешение)» и подавлении «искажения и извращения»¹⁴. Совершенно понятно, что достижимость всего этого зависит от степени приближения человека ко Христу, от обожения. Именно обожение — путь и условие преодоления онтологического трагизма. Пребывание с Богом и есть обретение рая.

Сон Раскольникова о трихинах воссоздает только одну картину: факт **конца земной** жизни людей, но ничего не говорит о ее преображении, об окончательной победе Бога над сатаной, о торжестве вечности. Сну Раскольникова Достоевский противопоставляет начало новой жизни и христианского преображения: «Но он воскрес, и он знал это, чувствовал вполне всем обновившимся существом своим (...)» (6; 421). Исход романа — перспектива перехода «из одного мира в другой», торжество воскрешения, знак Христа.

Все это и позволяет сказать, что пафос «Преступления и наказания» направлен на преодоление зла, вскрытие его временного

торжества и утверждение неизбежности поражения зла вечностью. Онтологическая структура произведения стала очевидной для Достоевского еще на стадии подготовительной работы: «Капитальное. Все замутилось! Где же обетование, что пребудет «Дух во веки», что пребудет до скончания мира Христос и что, стало быть, уже не уклонится в своем развитии с пути человечество? Стало быть, непременно есть где-нибудь!» (7; 191); «Главная идея (...) Жизнь кончилась с одной стороны, начинается с другой» (7; 138).

В самом повествовании проступают контуры спасительного для Раскольникова Богообщения. Путь отвращения героя от зла имеет три этапа: покаяние (признание Соне, исповедь и моление земли), очищение (каторга, обращение к Евангелию), совершенствование (превосходящий роман образ, раскрытый в вечность), что очень близко пониманию обожения в христианской мистике, прежде всего у св. Исаака Сирина, с поучениями которого Достоевский был знаком¹⁵.

На каждом этапе актуализируется тот или иной аспект Богообщения, среди которых наиболее существенные: «познание видимой природы», «изучение Св. Писания», «непосредственное интуитивное постижение Логоса»¹⁶.

Богоматериальную основу несет в романе образ Сони Мармеладовой, на что указывает, в частности, ее кипарисный крест¹⁷. Вместе с тем в образе Сони присутствует и аспект Богоматери¹⁸: духовная связь героини со смыслом Евангелия, роль ее в восстановлении образа Бога в душе Раскольникова, что тождественно рождению Слова. Хорошо известна и значимость чтения евангельских глав о воскрешении Лазаря для раскрытия художественной идеи романа¹⁹. Не случайно автором отмечается и то, что Раскольников **сам** просит Сону дать ему Евангелие, которое получает незадолго до своей болезни, приходящейся на конец поста и Святую неделю. Это, действительно, мистическое приближение героя ко Христу. Достоевский и подводит Раскольникова к началу непосредственного общения с Богом.

Экзистенциальный выбор героя Достоевского заключен в рамки религиозной оппозиции «рай» — «грех», «грехопадение» — «воскрешение». Автору «Преступления и наказания» было очень важно показать христианские основания человеческого бытия.

Нельзя не отметить, что многие размышления Достоевского начала 1860-х гг. выростали из переосмысления форм обретения рая. В записной книжке 1864 г. он рассуждает о законе личности, соотношения личного «я» и Христа, приходя к мысли о необходимости «уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно» (20; 172): «Это-то и есть рай Христов» (20; 172). Вывод писателя категоричен: «Следственно, есть буду-

шая, райская жизнь» (20; 173). Достижение ее — это приближение к ангельскому естеству, движение ко Христу. Достоевский отмечает главную черту «будущей природы будущего существа» (20; 173): «(...) «Не женятся и не посягают, а живут, как Ангелы Божии» (...)» (20; 173) (слова из Евангелия от Матфея (гл. 22, ст. 30)). К этой «окончательной, синтетической, бесконечной» (20; 174) жизни и устремляется мысль Достоевского. Она и есть рай. Такое бытие, когда «времени больше не будет» (слова из Откровения Иоанна Богослова писатель часто цитировал, в том числе и здесь).

Не случайно именно в эти годы русская литература испытала влияние народных религиозных верований, что сказалось в активном переосмыслении тем и образов духовных стихов. Очень показателен пример Салтыкова-Щедрина. Достоевский в «Ряде статей о русской литературе» высоко оценил «Губернские очерки»: «Но всего более нас поразило то, что г-н Щедрин едва только оставил северный град, Северную Пальмиру (...) как тотчас же у него и замельчали под пером и Аринушки, и несчастненькие с их крутогорской кормилицей, и скитник, и матушка Мавра Кузьмовна, и замелькали как-то странно, как-то особенно» (18; 60). В. А. Туниманов веско полагает, что «(...) народные мотивы в «Губернских очерках» Щедрина Достоевский сочувственно воспринял и интерпретировал (...) именно как «почвеннические»²⁰.

Так, в очерке «Аринушка» речь идет о пути человека к Богу, о поиске Божьего престола, о вечной тоске земного человека о рае: «Промеж всех церквей один храм стоит, в тьмим храме златкован престол стоит, престол стоит всему миру красота (...) на престоле Сам Спас Христос истинный сидит. «Ты почто, раба, жизнью печалуешься? Ты вспомни, раба, Господина твоего, Господина твоего Самого Христа Спаса истинного! как пречистые руке Его гвоздями пробивали, как честные нозе Его к кипаристу-древу пригвождали, тернов венец на главу надевали (...) Ты вспомни, раба, и не печалуйся; иди с миром, Кресту потрудишься; дойдешь до креста кипарисного, обретешь тамо обители райские; возьмут тебя, рабу, за руки ангели чистые, возьмут рабу, понесут на лоно Авраамлее...»²¹. Совершенно очевидна опора и стилизация под духовный стих, как очевиден и смысл этой стилизации, в том числе и онтологический: через страдания должен открыться рай, ангельская чистота, в коей место человеку.

В части «Богомольцы, странники, проезжие» Салтыков-Щедрин дает образы исполнителей духовных стихов: «(...) сидят на земле группы убогих, слепых и хромых калек, из которых каждый держит в руках деревянную чашку и каждый тянет свой плачевный, захватывающий за душу стих о пресветлом потерянном рае, о

пустынном «нужном» житии, о злой превечной муке, о грешной душе, не соблюдавшей ни среды, ни пятницы...» (С, 1; 137). Вновь прямо указана главная оппозиция: «грех» и «рай», причем опять-таки возникает мотив греховной одержимости настоящего, а потому встает мистическое пророчество о Страшном суде, о приходе антихриста (упомянуты духовные стихи об этом: С, 1; 138).

Важно также то, что повествователь в «Губернских очерках» вовсе не отстранен от онтологической глубины миропонимания. В очерке «Христос воскрес!» он признается: «Он воскрес для всех; большие и малые, иудеи и еллины, пришедшие рано и пришедшие поздно, мудрые и юродивые, богатые и нищие — все мы равны пред Его воскресением, пред всеми нами стоит трапеза, которую приготовила победа над смертью. Недаром существует в народе поверье, что душа грешника, умершего в светлый праздник, очищается от грехов и уносится в райские обители» (С, 1; 278). Грех преодолевается воскрешением Христа, причем особенно актуальным оказывается такое приближение человека ко Христу, когда греховность искупляется целиком и душа восхищается благодаря испытанной крестной муке именно в **рай**.

Только приобщение к преображению и воскрешению дает умиротворение и прозрение бытийной гармонии: «Скажите мне, отчего в эту ночь воздух (...) тепл и тих, отчего в небе горят миллионы звезд, отчего природа одевается радостью, отчего сердце у меня словно саднит от полноты нахлынувшего вдруг веселия, отчего кровь приливает к горлу, и я чувствую, что меня как будто поднимает, как будто уносит такую-то невидимую волною?» (С, 1; 277). Ответ на все «отчего» обозначен: «Христос воскрес!», а значит: рай открыт.

Итак, от греха — дорога ко времени антихриста, от веры — сближение с Богом, райская обитель.

Салтыкову-Щедрину понятно, что и деятельная любовь к человеку, поиск исконного прообраза в нем — вариант служения Богу: «Пойми же наконец, что любовь милосердна и снисходительна, что она все прощает, все врачует, все очищает! Проникнись этою деятельною, разумною любовью, постигни, что в самом искаженном человеческом образе просвечивает подобие Божие (...)» (С, 1; 276). Такой пример любви найден повествователем в Палагее Ивановне, всегда заботящейся о «несчастненьких», арестантах, посвятившей «всю жизнь свою» на то, «чтоб как-нибудь усладить тесноту и суровость их заключения» (С, 1; 277—278). Он считает, что Палагея Ивановна заслужила Царствие Божие.

Нет сомнений, что образ Сони Мармеладовой вобрал некоторые черты героини «Губернских очерков».

В те же годы, когда создавались «Губернские очерки», пишет «Тишину» Некрасов, которую всегда высоко оценивал Достоевский. Поэт говорит о храме и возникающем религиозном чувстве:

Войди! Христос наложит руки
И снимет волею святой
С души оковы, с сердца муки
И язвы с совести больной...
Я внял... я детски умилился...
И долго я рыдал и бился
О плиты старые челом,
Чтобы простил, чтоб заступился,
Чтоб осенил меня крестом
Бог угнетенных, Бог скорбящих,
Бог поколений, предстоящих
Пред этим скудным алтарем! ²²

Возражение цензуры вызвали некоторые стихи, в ответ Некрасов дает объяснение:

«Христос снимет с души оковы

Никакая мирская власть не может наложить оков на душу, равно как и снять их. Здесь понимаются оковы греха, оковы страсти, которые налагает жизнь и человеческие слабости, а разрешить может только Бог» ²³. Оппозиция более чем узнаваемая: грех и его преодоление в Боге, причем греховное опять воспринимается как реальность земной, действительной жизни человека. Спасение же ищется уже в приобщении к Церкви как мистическому телу Христову, что для Достоевского является одним из краеугольных камней бытия человека.

Салтыкову-Щедрину и Некрасову вторит А. Майков стихотворением 1857 г. «Когда, гоним тоской неутолимой...»:

Когда, гоним тоской неутолимой,
Войдешь во храм и станешь там в тиши,
Потерянный в толпе необозримой,
Как часть одной страдающей души, —
Невольно в ней твое потонет горе,
И чувствуешь, что дух твой вдруг влился
Таинственно в свое родное море
И заодно с ним рвется в небеса... ²⁴.

Одна и та же онтологическая семантика облекается одними же образами и мотивами: горизонтальной оси страдания, муки (у Майкова характерно начало: «гоним», «войдешь») противостоит ось вертикальная (началу противопоставлен конец: «рвется в небе-

са»), так постоянно возникает знак креста, знак Христа. Подтвердить это может и стихотворение А. Толстого «Мадонна Рафаэля» (1858 г.), которое парадоксальным, но вполне объяснимым образом не соответствует его названию:

Склоняся к юному Христу,
Его Марня осенила;
Любовь небесная затмила
Ее земную красоту.
А Он, в прозрении глубоком,
Уже вступая с миром в бой,
Глядит вперед — и ясным оком
Голгофу видит пред Собой²⁵.

Не столько Богоматерь, сколько Христос оказывается центром картины Рафаэля в восприятии А. Толстого, а смыслом — распятие.

В контексте всего сказанного очень важную роль играет крикешный отзыв Достоевского о поэзии Фета: «В муках жизни и творчества бывают минуты не то чтоб отчаяния, но беспредельной тоски, какого-то безотчетного позыва, колебания, недоверия и вместе с тем умиления перед прошедшими, могущественно и величаво законченными судьбами исчезнувшего человечества. В этом энтузиазме (...) мы изливаем часто всю тоску о настоящем (...) от пламенной жажды жизни и от тоски по идеалу, которого в муках добиваемся. Мы знаем одно стихотворение, которое можно почесть воплощением этого энтузиазма, страстным зовом, молением перед совершенством прошедшей красоты и скрытой внутренней тоской по такому же совершенству, которого ищет душа, но должна еще долго искать и долго мучиться в муках рождения, чтоб отыскать его. Это стихотворение называется «Диана» (...)» (18; 96—97). Страданию противопоставлено стремление к идеалу, полнота воплощения же его отнесена к прошлому, т. е. наличествует семантическая ось, уже не раз отмеченная нами: рай — его утрата — поиск возврата. В антологическом стихотворении Фета Достоевский прочитывает христианскую проблематику, видя в ней центр духовных поисков современности. Это становится еще более очевидным, если цитату из статьи «Г-н — бов и вопрос об искусстве» сравнить с записями Достоевского 1864 г.

Продолжая размышлять о характерных свойствах поэзии Фета, Достоевский отмечает: «Бесконечно только одно будущее, вечно зовущее, вечно новое, и там тоже есть свой высший момент, которого нужно искать и вечно искать, и это вечное искание и называется жизнью, и сколько мучительной грусти скрывается в энтузиазме поэта! какой бесконечный зов, какая тоска о настоящем

в этом энтузиазме к прошедшему!» (18; 97). Записная книжка писателя более откровенно просвечивает религиозное обоснование «бесконечности» поиска, «идеала» как результата этого поиска. Достоевский говорит об истории, «как человечества, так отчасти и каждого отдельно», подразумевая под ней «только развитие, борьбу, стремление и достижение» «рая Христова» (20; 172). Это тот идеал, к которому надо «вечно стремиться» (20; 172). Учение Христа понимается как **идеал**, ибо «до конца мира будет борьба и развитие (...) потому что на земле жизнь развивающаяся, а там — бытие, полное синтетически, вечно наслаждающееся и наполненное (...)» (20; 173—174). Само достижение подобного синтеза и идеала зависит от веры: «Коли веришь во Христа, то веришь, что и жить будешь вовеки» (20; 174). Общность критической оценки с религиозно-философскими размышлениями Достоевского не вызывает сомнения.

Интересно осознать: почему автор статьи «Г-н — бов и вопрос об искусстве» включает «Диану» в христианский контекст? Оправдана ли позиция Достоевского?

Утвердительный ответ позволяет дать эволюция тем в творчестве Фета. Во многих стихотворениях, написанных в 1857—1859 гг., встречается образ рая и мотив воскрешения. Показательно стихотворение «На стоге сена ночью южной....», из которого приведем две строфы:

Земля, как смутный сон немая,
Безвестно уносила прочь,
И я, как первый житель рая,
Один в лицо увидел ночь.
(...)
И с замираньем и смятеньем
Я взором мерил глубину,
В которой с каждым я мгновеньем
Все невозвратнее тону²⁶.

Мистическое ощущение названо поэтом прямо: отвержение земной немоты и обретение долгожданной косморастворенности, райского благопробывания. Однако надо заметить, что рай в этом стихотворении — первозданность бытия, рай Адама ветхого. В стихотворении «Грезы» смерть оказывается преодоленной звуками колокола, дающими «просияние», «счастье», «восторг» и бесконечность:

Я счастья жду, какого — сам не знаю,
Вдруг колокол — и все уяснено;
И просияв душой, я понимаю,

Что счастье в этих звуках. — Вот оно!
(...)
В груди восторг и сдавленная мука,
Хочу привстать, хоть раз еще вздохнуть
И, на волне ликующего звука
Умчась в даль, во мраке потонуть²⁷.

Конечно же, отношение самого Фета к онтологическим проблемам, так активно вторгнувшимся в его творчество, было вовсе не однозначным, что видно уже из цитируемых текстов. В известном смысле космическое бытие оказывается непросветленным. Для поэта не менее ценна и гармония земного бытия, которую он видит в природе. Так, в стихотворении «Пойду навстречу к ним знакомою тропею...» начало предстает как абсолютный довод:

Пойду навстречу к ним знакомою тропею.
Какою нежною, янтарною зарею
Сияют небеса, нетленные, как рай!

Однако «прохлада вечера», «колос зреющий», «сень дубов» воздействуют на поэта обратно: «Нет, дальше не пойду (...)», ибо восстанавливается искомое: «Какою молодой и безграничной верой // Опять душа полна»²⁸.

Непреренно одно: жажда идеала, восхищение раем и его подобием, которое прозревается, в том числе и в вере, пусть и не религиозной, но в вере в гармонию.

Таким образом, действительно в творчестве Фета присутствует то стремление, о котором и писал Достоевский, единственный, пожалуй, из всех критиков по достоинству оценивший онтологическое восхождение поэта²⁹.

Осмысливая семантику рая в произведениях русской литературы 1850—1860-х годов, ни на минуту нельзя забывать, что она выростала из драматического признания власти греха, что значительно усиливало эсхатологические настроения, вторгаясь в текст мотивами гибели, духовного падения героев.

Не осталась в стороне от главных метафизических пророчеств и русская драма. Самый яркий пример — «Гроза» Островского³⁰.

Уже в первом действии задается сквозное противостояние гармонии и благодати, которые еще хранит природа (как бы первожданности и цельности творения), и одержимости человеческого мира (по словам Кулигина, «(...) обличье-то человеческое истеряно»³¹). Трагедия личности обусловлена отпадом от исконной целокупности, понимаемой именно как рай. Судьба Катерины — воплощение этой онтологической трагедии.

Героиня вспоминает об утраченной ею жизни: «(...) в солнечный день из купола такой светлый столб вниз идет, и в этом столбе ходит дым, точно облака, и вижу я, бывало, будто ангелы в этом столбе летают и поют. (...) А какие сны мне снились, Варенька, какие сны! Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и все поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся. А то будто я летаю, так и летаю по воздуху» (О, 2; 222). Пребывание с ангелами в «необыкновенном» саду, полет вместе с ангелами — это, безусловно, рай, который утрачен безвозвратно, между ним и действительностью — пропасть. Это тоже эпоха внеисторического существования человека, о которой Катерина может только: **вспоминать** и **мечтать**. Настоящее же — тотальность греха: «Уж не снятся мне, Варя, как прежде, райские деревья да горы (...)» (О, 2; 222); «(...) быть греху какому-нибудь!» (О, 2; 222); «Точно я стою над пропастью и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что» (О, 2; 222). Полет в раю как движение в согласованной упорядоченности бытия противостоит падению в пропасть как движению в низ от цельности.

Многokrатно отмечалась особая поэтичность образа Катерины³², однако корни этой поэтичности не только в близости драмы к преданию, к народному творчеству, но в масштабе отражения семантики утраченного рая.

Очень любопытно, что восприятие Катериной красоты бытия, открывающееся в молитве («(...) рано утром в сад уйду, еще только солнышко восходит, упаду на колена, молюсь и плачу, и сама не знаю, о чем молюсь и о чем плачу (...)» (О, 2; 221) слишком похоже на духовное состояние Марьи Тимофеевны Лебядкиной: «Стала я с тех пор на молитве, творя земной поклон, каждый раз землю целовать, сама целую и плачу» (10; 116).

Оставляя в стороне разные толкования образа Хромоножки, надо отметить, что в данном эпизоде он явно связан с мотивом восстановления райской цельности. Хотя этим функция образа в романе не ограничивается.

И героиня Островского, и героиня Достоевского чувствуют силу нарастания греха. Как Лебядкина боится сумрака, испытывает тоску по ушедшему солнцу, так и Катерина недоумевает: «Языком лепечу слова, а на уме совсем не то: точно мне лукавый в уши шепчет, да все про такие дела нехорошие» (О, 2; 222). Поэтому лейтмотивом проходят через всю пьесу Островского слова старой барыни: «От Бога-то не уйдешь! (...) Все в огне гореть будете в неугасимом!» (О, 2; 256). Апокалиптическое предчувствование так же лежит в метафизическом фундаменте «Грозы».

Русская литература 1850—1860-х гг. остро обозначила противоположность двух исходов человеческой судьбы: либо с Богом, либо с Сатаной. Поэтому эмблеме воскрешения противостоит знак падения. Как позднее заметит Достоевский словами старца Зосимы: «Знаем лишь, что Бог есть жизнь, к жизни и к Слову, к завершению жизни, а сатана есть смерть и жажда саморазрушения» (15; 248).

В записной книжке 1860—1862 гг. Достоевский впервые обозначает идею о переходности земного существования человека: «На свете ничего не начинается и ничего не оканчивается» (20; 152). Мысль 1864 г. более категорична: «(...) Итак, человек есть на земле существо только развивающееся, следовательно, не оконченное, а переходное» (20; 172—173). Возможно, что точность мысли обусловлена знакомством с сочинениями св. Иоанна Лествичника, опубликованными очередной раз в 1862 г.³³ В подготовительных материалах к роману «Бесы» содержится смыслоопределяющая фраза: «Мы, очевидно, существа переходные, и существование наше на земле есть, очевидно, непрерывное существование куколки, переходящей в бабочку. Вспомните выражение: «Ангел никогда не падает, бес до того упал, что всегда лежит, человек падает и восстает». Я думаю, люди становятся бесами или ангелами» (11; 184). Это рассуждение Князя восходит к одному из положений «Лествицы» св. Иоанна Лествичника³⁴.

История человека, таким образом, есть время особой ответственности, время выбора и волеизъявления, результат которого антиномичен. В рамках христологических представлений Достоевского³⁵ итог предстает и как антиномия Христа и антихриста.

Выработка идей о перспективах перерождения человека приводит уже в «Преступлении и наказании» к совмещению нескольких смысловых пластов, если можно так сказать, нескольких романов. Основной — роман о грешном, но восстанавливающем свой божественный прообраз человеке. Если бы грех не был преодолен, путь «сатанизации» был бы пройден до конца, тогда явью бы стал роман об антихристе. Однако уверенность в могуществе обожения и воскрешения актуализирует роман о Христе. Два итога представлены Достоевским «Идиотом» (приближение ко Христу) и «Бесами» (роман об антихристе)³⁶. Роман «Преступление и наказание» в своей **смысловой** структуре содержит обе эти фазы, а потому совершенно понятен тот микроцикл, который образуют три произведения Достоевского.

Знак Христа просматривается не только в отражении святоотеческих представлений об обожении, но также в мотиве крестной муки, в характере взаимоотношений между Раскольниковым и Соней.

Если внимательно проследить общность между параллелями Обломов — Ольга Ильинская, Лаврецкий — Лиза, Раскольников — Соня, то станет понятным метафизический смысл общения героев. Возможность достижения их счастья — это всегда преодоление греха.

Так, Обломов видит Ольгу как «ангела», «божество» (Г, 4; 220), должное привести его в рай. Это подчеркнуто и в повествовании. Вот хотя бы один эпизод: «Он побежал отыскивать Ольгу. (...) Видит, вдали она, как ангел восходит на небеса, идет на гору, так легко опирается ногой, так колеблется ее стан. Он за ней, но она едва касается травы и в самом деле как будто улетает» (Г, 4; 281). «Гора», «полет» — это семантические атрибуты «рая». Подобную метафизическую роль для Раскольникова играет Соня, недаром Достоевский фиксирует: «К Мармеладовой он ходил вовсе не по любви, а как к Провидению» (7; 146). Однако позиция Достоевского отличается от позиции Гончарова. Автор «Обломова» явно не видит ни в герое, ни в героине способности достичь благодатных сфер жизни. Более того, взгляд автора расходится с обожествлением Ольги в глазах Обломова. Достоевский же настаивает на спасительной силе любви и смирения, которое предлагает Раскольникову Соня. Они вместе идут к новой жизни.

У Достоевского всегда побеждает пафос жизнеутверждения в Боге; как скажет старец Зосима: «Мог светить, как Единый безгрешный. Ибо всяк может поднять ношу Его, всяк — если захочет такого счастья» (15; 244). Подготовительные материалы к «Преступлению и наказанию» содержат примечательные записи: «(...) Нет, кто бы ни был живущий (...) то он страдает, а стало быть, ему Христос нужен, и стало быть, будет Христос» (7; 87), «Неисповедимы пути, которыми находит Бог человека» (7; 203).

Значительно ближе к образу Сони стоит образ тургеневской Лизы, религиозная знаковость которого очевидна в романе «Дворянское гнездо». Тургенев не скрывал, что сразу задумал особенный образ. В письме Е. Е. Ламберт 22 декабря 1857 / 3 января 1858 г. писатель сообщал: «Я теперь занят другою, большою повестью, главное лицо которой — девушка, существо религиозное, я был приведен к этому лицу наблюдениями над русской жизнью; не скрываю себе трудности моей задачи, но не могу отклонить ее от себя»³⁷.

Комментаторы романа специально подчеркивают, что Тургенев много и нарочито выправлял черновой автограф, усиливая христианскую мотивированность образа героини: «Подавляющее большинство вставок касается религиозных вопросов — идей христианской морали, понятий смирения и долга, церковной обрядности.

Все эти дополнения так или иначе связаны с образом Лизы, значительно изменившимся после переработки» (Т, соч., 6; 372). Можно сказать, что Тургенев достиг поставленной цели, ибо метафизический контекст образа получился выпуклым.

Религиозная глубина сначала задана исподволь. Первое ее существенное проявление — посвящение Лизе кантаты Лемма: «Слова этой кантаты были им заимствованы из собрания псалмов; некоторые стихи он сам присочинил. Ее пели два хора — хор счастливых и хор несчастливцев; оба они к концу примирялись и пели вместе: «Боже милостивый, помилуй нас, грешных, и отжени от нас всякие лукавые мысли и земные надежды» (Т, соч., 6; 20). На титульном листе Лемм подписал: «Только праведные правы» (Т, соч., 6; 20). Заметим, что примирение хоров происходит в признании несбыточности, иллюзорности и несовершенства земных надежд, в отрицании греховных происков. Также можно задаться вопросом: о какой праведности говорится в посвящении? о какой правоте? Правоте простого земного человека? Вряд ли. Речь идет именно о праведнике и его праве понять глубину жизни.

Поэтому практически сразу в романе возникает тема смирения, тема монашеского, религиозного служения. Путь Лизы — это преодоление искушения и обретение христианской правоты в отречении от мира. Монашество является как бы предначертанием, божественным предназначением судьбы героини. Все ее детство проходит под знаком общения с богомольной няней Агафьей Властьевной. Делая более четкими христианские контуры образа, Тургенев вставляет в роман главу XXXV, рассказывающую о развитии Лизы (об этом см. комментарии к роману: Т, соч., 6; 381—382).

Лиза с детства была непохожа на других детей: глаза ее «светились тихим вниманием и добротой, что редко в детях» (Т, соч., 6; 110), «играть в куклы» она не любила, «смеялась не громко и не долго», «держалась чинно» (Т, соч., 6; 112). В таком поведении реально можно усмотреть преображение житийного канона, для которого характерно указание на проявление святости уже в детском и юношеском возрасте святого³⁸. Недаром почти сразу же упоминается круг чтения Лизы, отмечается, что Агафья читала ей «житие Пречистой Девы, житие отшельников, угодников божиих, святых мучениц», говорила, «как жили святые в пустынях, как спасались, голод терпели и нужду, — и царей не боялись, Христа исповедовали (...)» (Т, соч., 6; 112). В качестве итога автор подчеркивает: «Вся проникнутая чувством долга, боязнь оскорбить кого бы то ни было, с сердцем добрым и кротким, она любила всех и никого в особенности, она любила одного Бога восторженно, робко, нежно» (Т, соч., 6; 113).

Трансформация жития в романе продолжена наличием мотива искушения, сменяющегося решительным поступком духовного выбора, окончательного и непреложного³⁹.

Отношения Лизы и Лаврецкого приобретают поэтому двойственный характер: с одной стороны, Лиза предстоит в молении за Лаврецкого перед Богом («(...) я за вас молилась и молюсь каждый день» (Т, соч., 6; 82)), с другой стороны, земная любовь становится происком лукавого, который необходимо побороть. Лиза мистически прозревает: «Да (...) мы скоро были наказаны», «Нам обоим остается исполнить наш долг», «(...) счастье зависит не от нас, а от Бога» (Т, соч., 6; 139—140). Долг — возврат героини к полному, беззаветному служению Богу, любви подлинной и всецелой. Удивительно, но Тургенев перекликается с Некрасовым, автором «Тишины», последние строки которой звучат так:

За личным счастьем не гонись
И Богу уступай — не споря...

Тургенев обустроивает сюжетные ситуации таким образом, чтобы в них проявлялась мистическая предначертанность выбора Лизы. В последней главе, например, рассказывается о приходе Марфы Тимофеевны в комнату героини: «— А ты, я вижу, опять прибиравала свою келейку, — промолвила Марфа Тимофеевна (...). Лиза задумчиво посмотрела на свою тетку. — Какое вы это произнесли слово! — прошептала она» (Т, соч., 6; 150). Это звучит как знак.

В романе «Дворянское гнездо» открывается бесконечность молитвенного дела. Лиза и уходит в монастырь, чтобы отмолить «и свои грехи, и чужие»: «Все это отмолить, отмолить надо» (Т, соч., 6; 151). Причем Тургенев на стадии дополнения чернового варианта выделяют эти слова, как главные. И все же широчайшая христианская перспектива не устраивает до конца автора. В эпилоге как бы вновь восстанавливается искусительное для Лизы начало. Драматизм романа Тургенева оказывается родственен драматизму русской литературы, ибо действительность отторгает светлое начало, грех тяготеет над человеком, мешая его преображению в счастье.

Однако важно и другое: Тургенев наметил вполне конкретный путь спасения — путь веры, путь преодоления индивидуализма, гордого и безбожного «я».

Достоевский же понимает веру как единственное и совершенное условие поражения греха. Зосима поучает: «Ибо для счастья созданы люди, и кто вполне счастлив, тот прямо достоин сказать себе: «Я выполнил завет Божий на сей земле». Все праведные, все святые, все святые мученики были все счастливы» (14; 51).

Сама вера уже есть счастье. Совершенно правой оказывается Соня Мармеладова, признавая, что Бог для нее «все делает». Не случайно при чтении мест Евангелия о воскрешении Лазаря ее голос сливается с голосом Марфы, сестры Лазаря: «Так, Господи! Я верую, что Ты Христос, Сын Божий, Грядущий в мир» (6; 250). От силы веры Марфы зависит чудо воскрешения Лазаря, от силы веры Сони — Раскольников. Счастье оказывается не только желаемым, но и достижимым.

Достоевский как никто другой понял, что замены вере нет. Если же это произойдет, то можно с уверенностью говорить о наступлении апокалиптических пророчеств. Но и Тургенев, как очень тонкий и наблюдательный писатель, воспроизвел эсхатологические настроения, в первую очередь в романе «Отцы и дети».

Много раз отмечалась преемственная связь между образами Базарова и Раскольникова⁴⁰. Однако есть такая метафизическая параллель, которая осталась, к сожалению, не понятой. В романе Тургенева довольно отчетливо возникает уподобление Базарова Сатане, что отзовется в «Преступлении и наказании» аналогией Раскольников — антихрист (надо оговориться, что речь идет о «просвечивающем» романе, том духовном пути героя, который осуществляется без Сони, вне приобщения к вере и Богу). Герой эпохи 1860-х гг. погружался явно в эсхатологический контекст.

В романе «Отцы и дети» — несколько эпизодов, раскрывающих подобную смысловую доминанту образа Базарова, среди них — хрестоматийный: спор Базарова с Павлом Петровичем Кирсановым.

Что же подразумевает герой под «всеотрицанием»: «— Все. — Как? не только искусство, поэзию... но и... страшно вымолвить... — Все, — с невыразимым спокойствием повторил Базаров» (Т; соч., 7; 49). Почему так волнуется Павел Петрович? Какое же слово он так боится произнести? Если вспомнить, что речь до этого шла об отрицании аристократизма, искусства, поэзии, то ряд на уровне завершающего абсолюта может дополнить только слово «Бог». Позиция Базарова — сатанинское богохульство, почти сразу это становится совершенно очевидным. Павел Петрович приоткрывает завесу: «Так, так. Сперва гордость почти сатанинская, потом глумление. Вот, вот чем увлекается молодежь, вот чему покоряются неопытные сердца мальчишек!» (Т, соч., 7; 52). Сатанинское обличье проступает в Базарове во время ссоры с Аркадием (эпизод на стоге сена): «Базаров растопырил свои длинные и жесткие пальцы... Аркадий повернулся и приготовился, как бы шутя, сопротивляться... Но лицо его друга показалось ему таким зловещим, такая нешуточная угроза почудилась ему в кривой усмешке его губ, в загоревшихся глазах, что он почувствовал не-

вольную робость...» (Т, соч., 7; 122—123). В облике и поведении Базарова много примечательного, укажем лишь на сочетание огня и кривизны, причем кривизны и смеховой, и устрашающей. Подобная семантика в контексте христианских представлений, равно как и в системе народных верований, относится к дьяволу⁴¹.

Позиция героя, изложенная им самим, продолжена оценкой ее другими героями и объективно зафиксирована автором. Эсхатологический план образа Базарова сохраняется до конца романа.

Много писали об изменениях, которые происходят с героем, о том, что жизненное под воздействием любви проступает сквозь самоломанность⁴². Однако мало кто обратил внимание на смысл одного эпизода.

Отец Базарова предлагает тому принять соборование, приобрести к христианским таинствам в предверии земного конца. Базаров просьбы не отклоняет, но ставит условие: сделать это немедленно, когда он еще находится в сознании, а потом. В финале дух отрицания отнюдь не устраняется. Картина, представляемая Тургеневым, весьма зловеща: «Базарову уже не суждено было просыпаться. К вечеру он впал в совершенное беспамятство, а на следующий день умер. Отец Алексей совершил над ним обряды религии. Когда его соборовали, когда святое миро коснулось его груди, один глаз его раскрылся, и, казалось, при виде священника в облачении, дымящегося кадила, свеч перед образом что-то похожее на содрогание ужаса мгновенно отразилось на помертвелом лице» (Т, соч., 7; 183—184). Интересно, что Тургенев сначала приводит факт смерти героя, причем как бы грижды подтверждая его, и только потом вспоминает момент таинства. Выходит, будто соборование относится к уже умершему. Важно и то, что герой в момент соборования испытывает ужас, содрогание от света и ладана. Как не вспомнить одну народную мудрость: «Как черт, ладана боится». Сатанинский облик дополняет деформация взгляда (открывается лишь один глаз)⁴³. Онтологический контекст образа ясен.

Павел Петрович много ранее говорит в романе не просто о следовании молодежи примеру Базарова, а о поклонении ему, как поклонятся зверю: «Вот, поглядите, один из них рядом с вами сидит, ведь он чуть не молится на вас, полюбуйтеся» (Т, соч., 7; 52). Это действительно почти молитва, но обращенная к Отрицанию, Разрушению, по сути к сатане. Не случайно появление Базарова приносит разлад и распад жизненного уклада. Вскользь оброненная фраза героя «От копеечной свечи, вы знаете, Москва сгорела (...)» (Т, соч., 7; 52) получает подлинно апокалиптический смысл.

В романе «Преступление и наказание» уже в начале содержатся размышления Раскольникова о действиях людей: «Любопытно, чего люди больше всего боятся? Нового шага, нового собственного слова они всего больше боятся...» (6; 6). Пока качество этой новизны не поддается достаточному объяснению. Оно становится понятным тогда, когда Раскольников излагает свою теорию Порфирию Петровичу и Разумихину. Неоднократно подчеркивается, что «необыкновенные» люди способны «сказать что-нибудь новенькое» (6; 200), имеют дар сказать «новое слово» (6; 200) и т. д. Порфирий Петрович прямо спрашивает Раскольникова, не считает ли тот себя «тоже человеком «необыкновенным» и говорящим новое слово (...)» (6; 204). Многократная ассоциативность, прежде всего с Наполеоном и самозванцами, раскрывает эсхатологическую семантику «нового слова»: это претензия на апокалиптического самозванца, на зверя.

Порфирий Петрович задается вопросом об отличии людей обыкновенных от необыкновенных: «При рождении, что ль, знаки такие есть? (...) нельзя ли тут одежду, например, особую завести, носить что-нибудь, клеймы там, что ли, какие?..» (6; 201). Слово «клеймо» отсылает нас к главе 13 Апокалипсиса, где говорится о звере: «И видел, я, что одна из голов его как бы смертельно была ранена, но эта смертельная рана исцелела» (Откр., 13; 3). Как полагает С. Булгаков, смысл такой раны в пародировании Христа «в образе антихриста»⁴⁴. Одновременно клеймо — это и знак поклонившихся зверю: «И он сделает то, что всем малым и великим, богатым и нищим, свободным и рабам положено будет начертание на правую руку их или на чело их» (Откр., 13; 16). Антихрист такими начертаниями приобщает человека к себе, заставляя также пародировать Христа. «Новое слово» может произнести только зверь, уста которого говорят «гордо и богохульно» (Откр., 13; 5). Любопытно, что Соня, называя Раскольникова «богохульником» (6; 321) косвенно указывает на связь его с антихристом.

Эсхатологические ощущения обострились к концу 1860-х гг. Показательно обращение А. Майкова к Апокалипсису, переложение некоторых его глав, которое высоко оценил Достоевский (см.: 28, 2; 282).

Эсхатологическое прозрение Достоевского не мешает ему в отличие от Тургенева утвердиться в вере. Концом земного существования все не ограничивается, а стяжанием крестного пути, обожением достигается райское пребывание со Христом. Задача культуры и видится Достоевскому в том, чтобы показать живительную силу христианского выбора.

Русскую литературу XIX в. называют «христианской и во многом православной», отмечая ее «христианское вдохновение»⁴⁵. Однако это было не только «вдохновение», но и христианское озарение, ярко проявившееся в эпоху 1850—1860-х гг. В сущности русской литературой был поставлен вопрос о способах создания христианской культуры. Достоевский был тем, кто приложил максимум творческих сил для реализации этой высокой задачи. Как верно подчеркнул Г. В. Флоровский, «(...) очень скоро Достоевский понял, что одной цельности переживаний еще очень и очень недостаточно. И нужно вернуться не столько к цельности чувств, но именно к вере...»⁴⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Битюгова И. А. Роман И. А. Гончарова «Обломов» в художественном восприятии Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 193.

² Все ссылки на сочинения Ф. М. Достоевского даются по Полному собр. соч. в 30-ти т., Л., «Наука», 1972—1989 гг., с указанием тома и страницы.

³ Александров М. А. Федор Михайлович Достоевский в воспоминаниях типографского наборщика в 1872—1881 годах // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 296.

⁴ Григорьев А. А. И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо» // Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 225—228.

⁵ Лощиц Ю. М. Гончаров. М., 1986. С. 180.

⁶ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1979. Том 4. С. 107. Далее все ссылки на тексты Гончарова даются по этому изданию в тексте статьи с указанием начальной буквы фамилии писателя, тома и страницы.

⁷ В святоотеческой традиции, прежде всего в мистическом богословии, часто встречается понимание страсти как греха, устранение ее — очищения. Св. Максим Исповедник отмечал: «Чиста душа, освободившаяся от страстей, и непрестанно возвеселяемая Божественною любовью» // Добротолюбие. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992. Т. 3. С. 167.

⁸ Дружинин А. В. «Обломов». Роман И. А. Гончарова // Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 451.

⁹ Лощиц Ю. М. Указ. соч., т. 182—183.

¹⁰ Однако вслед за А. Григорьевым можно утверждать, что «у самого автора «Обломова» «сердце лежит гораздо больше к Обломову», чем к Штольцу (Григорьев А. А. Указ. соч., с. 201).

¹¹ На это обратил внимание еще Н. О. Лосский: Лосский Н. О. Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк, 1953. С. 228—229.

¹² Преп. Иоанн Лествичник. Лествица. Сергиев Посад, 1908.

¹³ Там же, с. 125. Достоевский, очевидно, был уже знаком ко времени написания «Преступления и наказания» с поучениями Лествичника.

¹⁴ Вышеславцев Б. П. Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 80.

¹⁵ Книга св. Исаака Сирина, вышедшая в 1858 г., имелась в библиотеке Достоевского; в романе «Братья Карамазовы» слова старца Зосимы вобрали многое от поучений св. Исаака, — см.: 15; 533; 15; 569—570.

¹⁶ Хотя такие стадии выделяются конкретно в учении Максима Исповедника (Минин П. Главные направления древне-церковной мистики // Мистическое богословие. Киев, 1991. с. 389), нельзя не сказать о характерности их в различных представлениях об обожении.

¹⁷ В духовных стихах встречается соединение знака креста с богоматериальным аспектом, например, в «Голубиной книге»: Собрание народных песен П. В. Киреевского. Л., 1986. Т. 2. С. 13.

¹⁸ Очень важно, что богоматериальный и богородичный начала не отождествляются даже в народных верованиях, которые воспринимаются как «религия не Христа, а Марии» (Иеромонах Иоанн (Кологривов). Очерки по Истории Русской Святости. Брюссель, 1961. С. 150). О различии таких аспектов у Достоевского см.: Булгаков С. Н. Русская трагедия // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов. М., 1990. С. 201.

¹⁹ См. о знаково-символической функции отражения евангельских тем в романе: Горюп П. Перевоплощение персонажей в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание» // Ученые Записки Тартуского ун-та. Тарту, 1988. Вып. 831. С. 85—96.

²⁰ Туниманов В. А. Творчество Достоевского. 1854—1862. Л., 1980. С. 232.

²¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 10 т. М., 1988. Т. 1. С. 397. Далее все ссылки на произведения Салтыкова-Щедрина даются по этому изданию с указанием в тексте статьи первой буквы фамилии писателя, тома и страницы.

²² Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и пис.: В 15 т. Л., 1982. Т. 4. С. 52.

²³ Там же, с. 547.

²⁴ Майков А. Н. Сочинения: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 111.

²⁵ Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1980. Т. 1. С. 107.

²⁶ Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986 (Библиотека поэта). С. 195.

²⁷ Там же, с. 263.

²⁸ Там же, с. 76.

²⁹ О пронизательности оценки Достоевского, но иначе: Благой Д. Д. Мир как красота (О «Вечерних огнях» А. Фета) // Фет А. А. Вечерние огни. М., 1971. С. 567—568.

³⁰ Отношение Достоевского к творчеству Островского было довольно сложным, однако в статьях о русской литературе 1861—1862 гг. он отводит Островскому особое место, ставя его в один ряд с Пушкиным, Гоголем, Тургеневым («Свисток» и «Русский вестник», «Два лагеря теоретиков»). О мотиве греха в драме «Гроза» см.: Штейн А. Л. Мастер русской драмы. М., 1973. С. 133—170. Журавлева А. И. Драматургия А. Н. Островского. М., 1974. С. 50—56.

³¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1974. Т. 2. С. 215. Далее все ссылки на произведения Островского даются по этому изданию в тексте статьи с указанием первой буквы фамилии писателя, тома и страницы.

³² Скатов Н. Н. Создатель народного театра (А. Н. Островский) // Далекое и близкое. М., 1981. С. 150—174. Лебедев Ю. В. О народности «Грозы», «русской трагедии» А. Н. Островского // В середине века. М., 1988. С. 275—300.

³³ О публикациях Лествичника в России см.: Флоровский Г. В. Восточные Отцы V—VIII веков. М., 1992. С. 260.

³⁴ Это отмечено Н. Ф. Будановой: 12, 352.

³⁵ О значимости Христа для Достоевского писал уже В. С. Соловьев: Соловьев В. С. Три речи в память Достоевского // О Достоевском. М., 1990. С. 32—54. «Христология» Достоевского стала предметом особого рассмотрения: Ермилова Г. Г. Тайна князя Мышкина: О романе Достоевского «Идиот». Иваново, 1993. С. 5—29.

³⁶ Об усвоении в поэтике романа «Бесы» тем и образов Апокалипсиса: Ермилова Г. Г. Указ. соч., с. 109—126.

³⁷ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и пис.: В 30 т. Письма: В 18 т. М., 1987. Т. 3. С. 283. Далее все ссылки на произведения Тургенева даются по этому изданию с указанием в тексте статьи первой буквы фамилии писателя, раздела собрания сочинений и писем — сочинения, тома и страницы.

³⁸ Указание на проявление особой праведности святого уже в детском и юношеском возрасте — типичная черта жития, его структурный признак: Полякова С. В. Византийские легенды как литературное явление // Византийские легенды. Л., 1972. С. 259, 247. Для сравнения можно привести цитату из жития св. Евгении: «Столь умудренная знанием, она выдавалась также душевными добродетелями, и радовала взор, и говорила только достойное (...) и стремилась только к полезному и спасительному, и, что самое удивительное, в неполные пятнадцать лет превосходила добронравием и попечением о добродетели тех, кто был старше ее по возрасту» (Византийские легенды, с. 225).

³⁹ Место этих мотивов в структуре жития: Полякова С. В. Указ. соч., с. 247.

⁴⁰ Бялый Г. А. О психологической манере Тургенева: (Тургенев и Достоевский) // Русская литература. 1968. № 4. Тюнькин К. И. Базаров глазами Достоевского // Достоевский и его время. Л., 1971. С. 108—119. Батюто А. И. Признаки великого сердца... (К истории восприятия Достоевским романа «Отцы и дети») // Русская литература. 1977. № 2. Буданова Н. Ф. Достоевский и Тургенев: Творческий диалог. Л., 1987 и др.

⁴¹ Образ открытого глаза в связи с семантикой смеха черта анализируется: Карасев Л. В. Мифология смеха // Вопросы философии. 1991. № 7. С. 77.

⁴² Лебедев Ю. В. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». М., 1982. Особенно с. 137.

⁴³ Характерно, что деформация взгляда героя сочетается с мотивом ужаса, а не смеха, что дает право говорить о Базарове не как о черте, а именно как о сатане.

⁴⁴ Булгаков С. Апокалипсис Иоанна. М., 1991. С. 103. На роль этих слов Апокалипсиса в развитии религиозных и художественных принципов Достоевского обратила внимание Г. Г. Ермилова: Ермилова Г. Г. Указ. соч., с. 117—119.

⁴⁵ Архиепископ Кирилл (Гундяев). Русская Церковь — русская культура — политическое мышление // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. М., 1991. С. 45.

⁴⁶ Флоровский Г. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 299.