

Н. НАТОВА

МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ ДОСТОЕВСКОГО

О символическом значении произведений Достоевского неоднократно говорили русские философы и мыслители — Вяч. Иванов, о. Сергей Булгаков, Н. Бердяев и др.

Вяч. Иванов посвятил свою книгу «Достоевский: трагедия—миф—мистика» «тройному изучению Достоевского как автора трагического, мифотворца и религиозного учителя». Трагедия, миф и религия — «это лишь три различных точки зрения, с которых созерцается одна целостная сущность». Далее, говоря об определении Достоевским его принципа творчества как «реализма в высшем смысле», Вяч. Иванов указывает, что он называет это «реалистическим символизмом», и объясняет: «Реалистический символизм в искусстве возводит душу воспринимающего художественное произведение „a realibus ad realiora“, от действительного низшего плана и низшей онтологической сущности к реальности реальнейшей. В процессе же творчества, в движении, обратном процессу восприятия, художник нисходит от предварительного интуитивного постижения высшей реальности к ее воплощению в реальности низшей — a realioribus ad realia».¹

О. Сергей Булгаков сослался в 1914 г. на приведенное мнение Вяч. Иванова в своем отклике на постановку романа «Бесы» на сцене Московского Художественного театра. С. Булгаков пишет: «Роман „Бесы“, как и все вообще творчество Достоевского, принадлежит к искусству символическому, причем символика его только внешне прикрыта бытовой оболочкой, он реалистичен лишь в смысле реалистического символизма (по терминологии Вяч. Иванова); здесь символизм есть восхождение a realibus ad realiora, постижение высших реальностей в символах низшего мира. И этот характер своего творчества сознавал и сам Достоевский, когда писал о себе в своей записной книжке: „Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой“. Своими корнями душа человеческая уходит в мир иной, божественный, и реализм Достоевского простирается поэтому не на человеческий только, но и на божественный мир, т. е. является символизмом. Итак, „Бесы“ есть символическая трагедия». Далее о. Сергей Булгаков развивает свой

¹ Иванов Вяч. Достоевский: трагедия—миф—мистика // Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 485, 517.

тезис: «Но в то же время это существенно есть и русская трагедия (...) Для Достоевского (...) русская трагедия есть по преимуществу религиозная, — трагедия веры и неверия». О. Сергей Булгаков подробно разъясняет свое понимание русской трагедии как трагедии христианской.²

Н. Бердяев, обсуждая вопрос о реализме Достоевского, пишет в книге «Миросозерцание Достоевского»: «Если и можно назвать Достоевского реалистом, то реалистом мистическим». Для Бердяева, как и для Вяч. Иванова, и о. Сергея Булгакова, творчество Достоевского символично: «Всякое подлинное искусство символично, — оно есть мост между двумя мирами, оно ознаменовывает более глубокую действительность, которая и есть подлинная реальность. Эта реальная действительность может быть художественно выражена лишь в символах, она не может быть непосредственно реально явлена в искусстве. Искусство никогда не отражает эмпирической действительности, оно всегда проникает в иной мир, но этот иной мир доступен искусству лишь в символическом отображении. Искусство Достоевского все — о глубочайшей духовной действительности, о метафизической реальности, оно менее всего занято эмпирическим бытом (...) Сквозь внешнюю фабулу, напоминающую неправдоподобные уголовные романы, просвечивает иная реальность. Не реальность эмпирического, внешнего быта (...) Реальна у него духовная глубина человека, реальна судьба человеческого духа (...) Достоевский не может быть назван реалистом и в смысле психологического реализма. Он не психолог, он — пневматолог и метафизик-символист».³

Придание символического значения конкретным предметам и событиям расширяет и углубляет их значение. Реалистическими символами пользовался Л. Толстой — стоит только вспомнить описание дуба, дважды наблюдаемого князем Андреем Болконским — по пути в Отрадное и по дороге оттуда; описание репейника у дороги в повести «Хаджи Мурат»; многочисленные символы в романе «Анна Каренина» — гибель чудесной лошади Фру-Фру, страшный облик смазчика, проверяющего колеса вагонов, и мн. др.

А. П. Чехов также часто придает символическое значение конкретным образам и предметам в своих реалистических произведениях. Так, например, гибель чайки, цветущий вишневый сад, обреченный на сруб, длинный серый забор против дома «дамы с собачкой» и ее мужа приобретают значение символов, выявляющих и углубляющих идею автора.

В современной литературе яркие примеры различных видов символов находим у А. И. Солженицына. Конкретный объект — цветущее абрикосовое дерево становится символом красоты и возможного счастья для двух действующих лиц романа «Раковый корпус». В романе «Август Четырнадцатого» символом вечной красоты, покоя и мира становится густой лес, куда скрывается в ночь после Успения Божьей Матери генерал Самсонов, чтобы с последней молитвой уйти от боли невозможности спасти Вторую Армию от поражения. Название романа «В

² Булгаков С. Русская трагедия // Тихія Думы. М., 1918. С. 3.

³ Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. Paris, 1968. С. 21, 22.

круге первом», основанное на цитате из «Ада» Данте, — абстрактный всеобъемлющий символ основной идеи автора.

Подобный абстрактный художественный символ создан был Достоевским: назвав свой роман «Бесы», Достоевский символически высказал свою основную идею об одержимости злом на разных уровнях человеческой деятельности, свою озабоченность борьбой веры с неверием, духовной сущности человека с бездуховностью, моральным нигилизмом, демоническим отрицанием нравственной ответственности человека за свои поступки.

Изучению сложной символики произведений Достоевского посвятили свои работы многие исследователи творчества писателя. К. Мочульский в своем выдающемся труде, рассматривая творчество Достоевского как мыслителя, художника, психолога и историка своего времени, уделяет немало внимания его символике. Основной тезис Мочульского: «Искусство Достоевского — символично, как всякое великое искусство. Его „мистический реализм“ сквозь покров явлений провидит „сущность вещей“». Поэтому все творчество писателя Мочульский рассматривает в двух планах — эмпирическом и метафизическом. Исследование Мочульского изобилует описанием конкретных объектов, символически выявляющих личность и судьбу действующих лиц. В уродливых помещениях, в которых живут Соня и Родион Раскольников, Мочульский видит символическое выражение их исковерканной судьбы. «Каморка Раскольникова — гроб, квартира старухи — опрятная сеть паука, комната Сони — уродливый сарай». Комнатушка Раскольникова не только гроб по внешней форме: его «желтая каморка» — символ бесовского, завистливого отъединения. Многие из указанных символических значений были развиты в последующих работах славистов. Различая за внешним описанием действия в произведениях Достоевского глубинную сокровенную идею автора, Мочульский много внимания уделяет религиозному символизму. Приведем лишь один пример: говоря о явлении Алеше брачного пира в Кане Галилейской, Мочульский заключает: «Видение Алеши — символ воскресения, радость Царства Божия».⁴

Американский исследователь творчества Достоевского В. Террас в книге об интерпретации романа «Идиот» отмечает некоторые художественные приемы — особенно «символические детали». Здесь упомянуты символическое значение имен некоторых действующих лиц, символика мрачного дома Рогожина с картиной Гольбейна, история швейцарской девушки Мари как символическое предвосхищение истории Настасьи Филипповны и др.⁵

Среди ранее написанных работ необходимо отметить широко известную книгу английского слависта Р. Писа. Рассматривая четыре романа Достоевского, Р. Пис выявляет символику некоторых образов, идей, личных имен действующих лиц и названий некоторых мест действия.⁶

⁴ Мочульский К. Достоевский: жизнь и творчество. Париж, 1947. С. 298, 239, 240, 518.

⁵ Terras V. The Idiot: An Interpretation. Boston, 1990. P. 85—90.

⁶ Peace R. Dostoyevsky: An Examination of the Major Novels. Cambridge, 1971.

Американский исследователь М. Холквист в книге «Достоевский и роман» в связи с анализом образа Настасьи Филипповны дает оригинальное истолкование символики книги С. М. Соловьева «История России с древнейших времен», а также рассматривает символическое значение двух аспектов времени.⁷

Особенно следует отметить глубокий, всеобъемлющий анализ символики Апокалипсиса и исторического развития России, сделанный американским ученым Д. Бетеа. Автор всесторонне исследует символическое, композиционное и художественное значение железной дороги и поезда в жизни главных действующих лиц романа «Идиот».⁸

В ранее написанной статье американский славист Дж. Гибиан рассматривает традиционный символизм в романе «Преступление и наказание». Автор раскрывает художественную символику воды, растительного мира, солнца, света и воздуха, а также значение истории воскрешения Лазаря и упоминание о Новом Иерусалиме для понимания образа Раскольникова.⁹

В данной работе рассматривается эмпирическое, художественное и метафизическое значение образов и мотивов креста, обмена крестами, ножа, описание картины Ганса Гольбейна «Христос в гробнице» и Тайны Распятия в художественном творчестве Достоевского.

* * *

Крест как сакральный метафизический символ¹⁰ духовного кризиса наивного деревенского парня Николая (Миколки) определяет его дальнейшую судьбу. Разумихин, приведший к больному Родиону Раскольникову своего друга молодого врача Зосимова, рассказывает Зосимову про убийство ростовщицы Алены Ивановны и ее сестры Лизаветы и очень беспокоится о судьбе красильщика Николая, или Миколая, которого теперь подозревают в соучастии в убийстве старухи. Николай, красивый с Митрием квартиру на втором этаже по той же лестнице, что и квартира старухи, поднял с полу, за дверьми, оброненную Раскольниковым коробку с серьгами и тут же отнес ее в распивочную. На третий день Николай зашел туда же, но, испуганный подозрительно смотревшим на него хозяином распивочной, убежал. Разумихин рассказывал дальнейшее со всеми подробностями: Николая задержали на третий день на постоялом дворе: «Пришел он туда, снял с себя крест, серебряный, и попросил за крест шкалик. Дали. Погодя немного минут, баба в коровник пошла и видит в щель: он рядом в сарае к балке кушак привязал, петлю сделал; стал на обрубок и хочет себе петлю

⁷ Holquist M. Dostoyevsky and the Novel. Princeton; New Jersey, 1977. Chapter 4 «The Gaps in Christology: *The Idiot*». P. 102—123.

⁸ Bethea D. The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction. Chapter One: The Idiot: Historism Arrives at the Station. Princeton; New Jersey, 1989. P. 62—104.

⁹ Gibian G. Traditional symbolism // Crime and Punishment and the Critics / Ed. by Edward Wasiolek. Belmont (California), 1961. P. 77—89. (Reprint form PMLA, LXX, 1955. Translated in Russian in: Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1992. Т. 10. С. 228—241).

¹⁰ См.: Топоров В. Н. Крест // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 12—14.

на шею надеть; баба вскрикнула благим матом, сбежались: „Так вот ты каков!” — „А ведите меня, говорит, в такую-то часть, во всем повинюсь”» (6, 107).

Николай продал свой крест — совершил святотатство, но тут же попытался искупить свой грех смертью. Николай родом из Зарайского уезда, сектант, близкий к раскольникам. Здесь начинается история его покаяния, принятия на себя вины в несовершенном преступлении (6, 271), желание «пострадать», «страдание принять» и искупить все свои грехи — за то, что «загулял», заложив серьги, за пьянство, за то, что солгал, заявив сначала, что коробку с серьгами «нашел на панели», и за то, что под влиянием петербургских искушений забыл своего старца, под духовным началом которого он жил в деревне. Хотя Николай и был арестован, его «признанию» в убийстве Алены Ивановны и ее сестры в полиции не поверили. «Невинен и ко всему восприимчив. Сердце имеет; фантаст» (6, 347) — так его охарактеризовал Порфирий Петрович во время своего последнего, решающего разговора с Раскольниковым. Порфирию Петровичу нужно было формальное признание Раскольникова в преступлении также и для того, чтобы освободить невинного Николая.

Сакральное значение креста как символа веры в воскрешение души и доброго начала в человеке проявляется в народном обычае обмена крестами — побратимства. Два замечательных случая обмена крестами даны Достоевским в романах «Преступление и наказание» и «Идиот».

Родион Раскольников, измученный страхом открытия его преступления, разговором со следователем Порфирием Петровичем, касающимся его теории об «обыкновенных» и «необыкновенных» людях, и своим решением на время прервать отношения с матерью и сестрой, как бы окончательно обособляется от всех. Он требует, чтобы все оставили его, и заявляет, что теперь он желает быть *один*: «Оставьте меня одного! (...) Что бы со мною ни было, погибну я или нет, я хочу быть один. Забудьте меня совсем» (6, 239), — говорит Родион, приводя в ужас мать и сестру. После немого, только взглядом выраженного объяснения своего решения уйти от всех, немого признания в совершенном преступлении выбежавшему за ним его верному другу Разумихину, вдруг понявшему его поведение, Родион идет к Соне. Потребность в *другом* человеке, несмотря на решение отрезать себя от всех *других*, приводит Родиона в убогую комнату Сони, где он заявляет, что приходит «в последний раз» (6, 242), хотя пришел к ней впервые.

Увидев на комоду у Сони Новый Завет, Родион интересуется, откуда у нее эта книга, и просит ее прочитать эпизод о воскрешении Лазаря, в связи с недавним разговором у Порфирия Петровича, поинтересовавшегося, верит ли Родион в воскресение Лазаря и в Новый Иерусалим (6, 201; 7, 380—381).¹¹ Соня рассказала, что Евангелие ей принесла

¹¹ См. также подробный анализ этого эпизода романа в ценной работе американского слависта Р. Кокса: *Cox R. Between Earth and Heaven: Shakespeare, Dostoevsky and the Meaning of Christian Tragedy. Chapter VII: «Raskolnikov and the Resurrection of Lazarus»*. New York; Chicago, 1969. P. 140—163.

Лизавета, с которой она подружилась, потому что Лизавета «была справедливая (...) Она Бога узрит» (6, 249). Соня неточно передает слова Нагорной проповеди Иисуса: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф. 5:8). Соня сказала также, что на прошлой неделе она служила в церкви панихиду по Лизавете, которую «топором убили». Чтение Соней истории Лазаря (Ин. 11:1—45) (6, 250—251) символично для всей последующей истории Родиона Раскольникова. Метафизический символизм воскрешения из мертвых предопределяет судьбу Раскольникова — убийцы, который долго еще будет метаться, одержимый своей обманчивой теорией.

На следующий день после нелепого разговора со следователем Порфирием Петровичем в его конторе, когда Раскольников сам себя выдал, он опять идет к Соне, чтобы «объявить ей, кто убил Лизавету» (6, 311).

Сонин страшный испуг, когда она догадалась, что убийца — он, Родион Раскольников, напомнил ему Лизавету: он как бы увидел в лице Сони лицо Лизаветы, когда он приближался тогда к ней с топором. Тот же ужас в глазах и тот же жест — выставленная вперед рука, чтобы отстранить его от себя (6, 315). Но Соня испугалась не за себя, она ужаснулась его мучениям и его страданиям. «От Бога вы отошли, и вас Бог поразил, дьяволу предал!..» (6, 321), — сказала она в ответ на его объяснения своего преступления; он же не раскаивался, а, скорее, укреплялся в своей теории.

Мучительная сцена признания Раскольникова Соне и его просьба «не оставить его» закончилась ее вопросом, есть ли на нем *крест* (6, 324). Она дала ему свой, кипарисный, и рассказала, что они с Лизаветой крестами поменялись: Лизавета дала ей свой медный, а Соня ей — образок. Две несчастные, униженные кроткие женщины, читающие вместе Священное Писание, увидели родственную душу одна в другой и стали названными сестрами. «Я теперь Лизаветин стану носить, а этот тебе. Возьми... ведь мой! Ведь мой! — упрашивала она. — Вместе ведь страдать пойдем, вместе и крест понесем!..» (6, 324). Она просила принять ее крест, желая спасти его и как бы создать и здесь побратимство. Но он не взял: «Лучше потом». Соня согласилась: «Да, да, лучше (...) как пойдешь на страдание, тогда и наденешь. Придешь ко мне, я надену на тебя, помолимся и пойдем», — сказала Соня, твердо решившая идти с убийцей его крестным путем (Там же).

В два-три дня, последовавших за смертью Катерины Ивановны, когда, казалось, для Раскольникова порвалась временная связь событий, он испытал мучительные чувства: «Порой овладевала им болезненно-мучительная тревога, перерождавшаяся даже в панический страх» (6, 335), сменяемый иногда полной апатией. Он бесцельно бродил по городу, даже провел ночь «где-то в кустах на Крестовском острове». Изредка все же заходил к Соне. После панихиды у гроба Катерины Ивановны Родион зашел в какую-то харчевню и просидел там час, слушая песни. «Но под конец он вдруг стал опять беспокоен; точно угрызение совести вдруг начало его мучить» (6, 337).

Однако мимолетное угрызение совести не привело его к раскаянию. После решающего посещения Порфирия Петровича, когда Раскольни-

ков более не мог скрывать своего преступления, он зашел к матери проститься «перед отъездом». Мать сразу поняла, что «видно пришел час роковой». На вопрос матери, нельзя ли ей ехать с ним, он ответил: «Нет, а вы станьте на колени и помолитесь за меня Богу. Ваша молитва, может, и дойдет» (6, 397). Мать перекрестила и благословила его. Сердце его как-то «разом размягчилось» — он упал на колени перед матерью и оба, обнявшись, плакали. Ее материнское сердце с первого посещения сына в его каморке «беду предузнало» (6, 398). Но и тут, несмотря на просьбу к матери молиться о нем, Родион не чувствовал раскаяния в содеянном. Дуне, ожидавшей его в его каморке и все теперь знавшей от Свидригайлова, Родион опять начал излагать свою теорию, считая себя правым, а уготованное ему испытание бессмысленным. Он опять ненавидел всех. Но все же решил пойти «предать себя», т. е. «пойти с повинной».

Придя к Соне, он сразу, «усмехаясь», сказал ей: «...я за твоими крестами, Соня. Сама же ты меня на перекресток посылала; что же теперь, как дошло до дела, и струсил?» (6, 403). Со злобой и ненавистью ко всем тем, кто обступит его и будет задавать глупые вопросы, он заявил, что пойдет не к Порфирию Петровичу, а к поручику Пороху Илье Петровичу, квартальному надзирателю. Соня вынула из ящика два креста — свой кипарисный и медный, данный ей Лизаветой. Она надела на Родиона свой кипарисный крест и перекрестила его. «Это, значит, символ того, что крест беру на себя, хе-хе! И точно, я до сих пор мало страдал», — сказал Родион со злобной иронией. Но его страдание было не то страдание, которое могло привести его к желанию *искупить* содеянное преступление, о чем просила его Соня. « — Перекрестись, помолись хоть раз, — дрожащим, робким голосом попросила Соня. — О, изволь, это сколько тебе угодно! И от чистого сердца, Соня, от чистого сердца...» (6, 404). Он действительно перекрестился несколько раз, но сердце его не было чистым, он тут же с досадой, почти озлобившись, запретил ей идти за ним.

Выйдя от Сони, Раскольников спросил себя, зачем же он приходил к ней: «Крестов, что ли, мне в самом деле от нее понадобилось? (...) Нет (...) Надо было хоть обо что-нибудь зацепиться, помедлить, на человека посмотреть!» (Там же). Он находился в состоянии непрерывного колебания между злобой, желанием остаться совсем *одному*, самому с собою, и в то же время желанием увидеть *другого человека* и через этого *другого* как бы вновь прикоснуться к жизни. Его внезапное решение исполнить совет Сони, выйти на перекресток, поклониться земле и людям вызвало только насмешки находившихся на площади людей. Слова «я убил» не были произнесены.

В уме Раскольникова все время возникал вопрос, для чего он идет «с повинной», к чему этот ненужный стыд и его малодушие. Уже взойдя на лестницу полицейской конторы, он остановился, «чтобы войти *человеком*» — тут же подумал: «...зачем?». «Если уж надо выпить эту чашу, то не всё ли уж равно?» (6, 406). Мысль Родиона о том, что ему надо до конца выпить «эту чашу», показывает, что полуподсознательно он понимает, что принятие людского правосудия и предстоящего тяжелого пути на Голгофу только одно может осво-

бодить его от нравственных мучений. Но и решив пить эту чашу страданий, Родион все же, узнав о самоубийстве Свидригайлова, вышел от Ильи Петровича. И только увидев отчаянное лицо Сони, ожидавшей внизу во дворе, вернулся к Илье Петровичу Пороху, чтобы признаться в совершенном им убийстве. Эти несколько слов признания повели его и Соню по трудному и долгому крестному пути, в конце которого его ожидало освобождение души от мучений, причиненных его преступлением и его преступной теорией.

* * *

Символическое значение креста для человека особенно ярко проявляется в образе и действиях Николая Ставрогина. Это он искушал Алексея Кириллова и был главной причиной духовных мучений молодого богоискателя и богоборца, приведших его к самоуничтожению в пароксизме отчаянной борьбы веры и неверия.

Ставрогин пережил долгий период колебаний — от желания обрести веру (о чем свидетельствует посещение им Афона, Иерусалима и служб в православных церквях) до неспособности найти веру и невозможности принять ее разумом.¹² Пройдя сложный путь сомнений, Ставрогин приходит к отрицанию Бога; но, не веруя в Бога, он верит в беса. Придя к архиерею Тихону со своими «листочками», своей псевдоисповедью, Ставрогин рассказывает ему о своих галлюцинациях и заявляет с усмешкой: «...я верую в беса, верую канонически, в личного, не в аллегория...» (11, 10). Далее тем же насмешливым тоном Ставрогин спрашивает Тихона, верит ли он в Бога, на что тот отвечает: «Креста Твоего, Господи, да не постыжуся» (Там же). Ответ Тихона основан на повествовании евангелистов о напутствии Иисуса Своим ученикам: посылая двенадцать учеников в мир проповедовать Его учение, Иисус заповедовал им быть верными Ему: «Итак всякого, кто исповедует Меня пред людьми, того исповедую и Я пред Отцем Моим Небесным. А кто отречется от Меня пред людьми, отрекусь от того и Я пред Отцем Моим Небесным» (Мф. 10:32). И далее Иисус говорит: «...и кто не берет креста своего и следует за Мною, тот не достоин Меня» (Мф. 10:38). Почти так же передает заповедь Иисуса ученикам Лука: «Ко всем же сказал: если кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною» (Лк. 9:23). Николай Ставрогин не в состоянии нести крест: он предал себя, свою сущность, искажил основную миссию своего существования (Ставрогин — от *Stauros* — должен был взять свой крест и пройти тяжелый крестный путь смертного человека).

Прочитав «листки» Ставрогина, Тихон увидел всю глубину его духовного падения. Ставрогин более не Люцифер-богоборец, не «князь», каким видит его Марья Тимофеевна. Ставрогин уже полностью во власти зла, и его демон ведет его к новым преступлениям. Отбросив

¹² О путешествиях Ставрогина см.: Сараскина Л. «Бесы»: Роман-предупреждение. М., 1990. С. 58—71.

духовный крестный путь раскаяния и покаяния, он совершает отвратительное святотатство: во фрагменте, не вошедшем в канонический текст главы «У Тихона», говорится: «Меж тем он остановился у письменного стола и, взяв в руки маленькое распятие из слоновой кости, начал вертеть его в пальцах и вдруг сломал пополам». Затем «с горделивым вызовом (...) он (...) бросил обломки распятия на стол» (12, 114—115). В конце разговора с Тихоном Ставрогин, заявив, что всех «судей» своих преступлений, изложенных в «исповеди», он ненавидит и презирает, «опять захватил в руку кусок сломанного распятия» (12, 116), после чего, с раздражением сказав: «Я не знаю, зачем я здесь», — Ставрогин добавляет: «Да, я у вас сломал... Что, за штука рублей двадцать пять стоит?». В ответ на слова Тихона: «Не беспокойтесь», Ставрогин говорит: «Али пятьдесят?..» — и кладет на стол деньги, раздражаясь все более и более (12, 117).

Это злобное глумление над крестом и Распятием означало и духовную смерть Ставрогина. В каноническом тексте главы «У Тихона» после восклицания Тихона в «сильнейшей горести», что «бедный, погибший юноша» стоит «близко к самому ужасному преступлению», Ставрогин, дрожа от гнева, со словами «Проклятый психолог! (...) в бешенстве и, не оглядываясь, вышел из кельи» (11, 30).

Как заметил Н. Бердяев, Ставрогин везде всегда искал предельного, безмерного: «...во всем ему нужно было перейти за пределы и границы в тьму, в зло, в дьявольское».¹³ Ставрогин, предав себя, крест и Распятие, окончательно переходит во власть Аримана, «духа зияющей тьмы».¹⁴ Напомним слова евангелиста Иоанна, который повествует, что, придя в Иерусалим перед Своей последней Пасхой, Иисус сказал народу: «Я свет пришел в мир, чтобы всякий верующий в Меня не оставался во тьме» (Ин. 12:46). До этого, на вопрос народа: «Кто этот Сын Человеческий?» «Иисус сказал им: еще на малое время свет есть с вами; ходите, пока есть свет, чтобы не объяла вас тьма: а ходящий во тьме не знает, куда идет» (Ин. 12:35). Ставрогин все более погружается во тьму. Его бесовская гордыня и презрение к миру и бытию определяют его последнее решение: он *сам* судит себя и *сам* предает себя ужасной смерти Иуды через повешение. Но Иуда, узнав о том, что Иисус будет предан казни, раскаялся. Матфей повествует: «Тогда Иуда, предавший Его, увидев, что Он осужден, и, раскаявшись, возвратил тридцать сребренников первосвященникам и старейшинам, говоря: согрешил я, предав кровь невинную. Они же сказали ему: что нам до того? смотри сам. И, бросив сребренники в храм, он вышел, пошел и удавился» (Мф. 27:3—5. См. также: Деян. 1:16—19). Раскаяние Иуды пришло слишком поздно, и он повесился, наказав себя позорной смертью. Ставрогин же не знал раскаяния. После глумления над крестом и Распятием у Тихона он еще более утверждает в своей бесовской гордыне и самости.¹⁵ Отделив себя окончательно от всех,

¹³ Бердяев Н. Ставрогин // Русская мысль. 1914. № 5.

¹⁴ См.: Иванов Вяч. Достоевский: трагедия—миф—мистика. С. 559, 565 (Глава «О демонах»).

¹⁵ См.: Натова Н. Философия поступков и проблема ее реализации // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 8. М., 1997. С. 57—81. См. также интересный анализ образа

ненавидимых им, Ставрогин уходит во тьму, в небытие безобразной смертью через повешение (10, 516).

* * *

Сакральное значение символа креста и связанного с ним образа Распятия, а также мотива обмена крестами появляется в романе «Идиот». Из этого романа, полного разнообразными символами, выделены для данного анализа *нож*, *картина Гольбейна «Христос в гробнице»*, *крест* и мотив *обмена крестами*: они приобретают особое, взаимосвязанное значение, предопределяющее дальнейшие события и судьбу трех главных персонажей романа. *Нож*, реальный предмет, описанный со всеми деталями, — «садовый нож с оленьим черенком» — появляется в виде магического предвестника и орудия неминуемого бедствия, разрушившего жизнь трех человек, связанных между собою судьбой.

В исключительной по силе напряжения сцене визита князя Мышкина к Парфену Рогожину после шестимесячного отсутствия в Петербурге предугаданы дальнейшие трагические события. Рогожин рассказывает князю мучительную историю своих отношений с Настасьей Филипповной. Поехав в театр с тремя приятелями Рогожина, она вернулась одна — они боялись Рогожина, оставленного у нее в доме непрощенным, и говорили ей: он так не уйдет, пожалуй, зарежет. Выслушав это, князь сказал, что Рогожин будет ненавидеть Настасью Филипповну и что любовь Рогожина «от злости не отличишь <...> а пройдет она, так, может, еще пуще беда будет <...> — Что зарежут?» — сразу откликнулся Рогожин (8, 177).

Князь советует Настасье Филипповне уйти от Рогожина — «потому что ты и впрямь, пожалуй, зарежешь, и она уж это слишком, может быть, теперь понимает» (Там же). Но, выслушав рассказ о недавнем посещении Настасьей Филипповной Рогожина и его матушки в его доме, князь уверяет, что она увидела не только любовь Рогожина, но и его достоинства. «Ведь иначе значило бы, что она сознательно в воду или под нож идет, за тебя выходя <...> — В воду или под нож!», — проговорил Рогожин с трудом. «Да потому-то и идет за меня, что наверно за мной нож ожидает!» (8, 179).

Во время разговора князь случайно берет садовый нож, лежавший на письменном столе Рогожина, который тот немедленно вырывает у него из рук. Этот нож как бы подтверждает мысль князя. Он опять рассеянно берет нож, который Рогожин вырывает у него «со злобной досадой». Но князь заговорил об этом ноже: его поразило, что Рогожин разрезает садовым ножом листы книги, и этим замечанием вызвал еще большее раздражение Рогожина.

Мысль о возможном трагическом исходе отношений между Рогожиным и Настасьей Филипповной возникла у князя сразу же, в первый день, после ночи в вагоне, когда он узнал всю историю страсти

Ставрогина в работе: Телегин С. Жизнь мифа в художественном мире Достоевского и Лескова. М., 1995. С. 32—39. (Глава «Жизнь мифа в романе Достоевского „Бесы“»).

Рогожина. У генерала Епанчина на вопрос Гани Иволгина, получившего от Настасьи Филипповны ее портрет, поразивший князя, женился бы Рогожин на Настасье Филипповне, князь ответил: «Да что же, жениться, я думаю, и завтра же можно; женился бы, а чрез неделю, пожалуй, и зарезал бы ее» (8, 32).

Провожая князя, Рогожин указал ему на копию картины Г. Гольбейна «Христос в гробнице», висевшую над дверью, и неожиданно спросил князя, верит ли он в Бога. Князь не ответил на прямой вопрос Рогожина, но на его замечание: «А на эту картину я люблю смотреть» ответил: «— Да от этой картины у иного еще вера может пропасть! — Пропадает и то, — неожиданно подтвердил вдруг Рогожин» (8, 182).¹⁶ Позднее подробно эту картину будет интерпретировать Ипполит Терентьев.

Своеобразным ответом на заданный ранее Рогожиным вопрос о вере является рассказ Мышкина о встрече с пьяным солдатом, предложившим купить у него крест: «Купи, барин, крест серебряный, всего за двугривенный отдаю; серебряный!» (8, 183). Крест «на голубой, крепко заношенной ленточке» был оловянный, «большого размера, осьмиконечный, полного византийского рисунка». Князь купил крест и надел его на себя. Он знал, что солдат сразу же пропьет полученные деньги, но подумал: «...нет, этого хриstopродавца подожду еще осуждать. Бог ведь знает, что в этих пьяных и слабых сердцах заключается» (Там же). Может быть, князь надеялся, что солдат позже раскается в своем грехе и будет пытаться искупить его.

Рогожин неожиданно просит Мышкина отдать ему крест солдата: «— Носить буду, а свой тебе сниму, ты носи. — Поменяться крестами хочешь? Изволь, Парфен, коли так, я рад; побратаемся!» (8, 184). Замечательно, что Парфен, рассказывая князю историю своих отношений с Настасьей Филипповной, несколько раз назвал его «братом».

Рогожин знакомит Мышкина со своей больной матерью и просит благословить князя «как бы (...) родного сына»: «...он мне за родного брата в Москве одно время был, много для меня сделал» (8, 185).

Не застав Колю Иволгина в гостинице, как он предполагал, князь долго бродил без цели по улицам Петербурга «в мучительном напряжении и беспокойстве». Мучили его какие-то темные мысли, и он все время что-то искал. Наконец, стоя во второй раз перед лавкой ножовщика, князь убедился, что его внимание магически привлекал садовый нож с оленьим черенком, выставленный в окне. И он опять увидел глаза Рогожина, следящего за ним. Будучи у Рогожина, князь, узнав о вновь предполагавшейся его свадьбе с Настасьей Филипповной, заверил Рогожина, что он ему мешать не будет: «Если совершенная

¹⁶ В примечаниях А. Г. Достоевской к этим страницам романа говорится, что Федор Михайлович «тогда же заметил, что от такой картины вера может пропасть» (см.: *Гроссман Л. Семинарий по Достоевскому*. М.; Пг., 1923. С. 59). В «Воспоминаниях» Анны Григорьевны записано, что картина Гольбейна, увиденная ими в Базеле, «произвела на Федора Михайловича подавляющее впечатление, и он остановился перед нею как бы пораженный». Он простоял перед картиной как «прикованный» более 20 минут. Анна Григорьевна добавляет, что она «не в силах была смотреть на картину: слишком уж тяжелое было впечатление» (*Достоевская А. Г. Воспоминания*. М., 1987. С. 186).

правда, что у вас опять это дело сладилось, то я и на глаза ей не покажусь, да и к тебе больше никогда не приду» (8, 173).

Несмотря на это твердое обещание, князь все же идет на Петербургскую сторону, в дом, где надеется увидеть Настасью Филипповну. Он опять думает о возможном преступлении Рогожина: «...но... разве решено, что Рогожин убьет?!» — и тут же обвиняет себя в «низости» за такое предположение (8, 190). И опять видит те же *глаза*: Рогожин, теперь уже не скрываясь, стоял на другой стороне улицы и ждал. Но князь *не подошел* к нему и *не* объяснил своих действий, а продолжал следовать внушению своего «демона» и, нарушив данное Рогожину честное слово, идет в квартиру Настасьи Филипповны.

Не застав ее и вернувшись в гостиницу, князь опять увидел в темноте лестницы глаза Рогожина и встретился с ним взглядом: «Правая рука его [Рогожина] поднялась, и что-то блеснуло в ней». Нож, предвещавший гибель Настасье Филипповне, уже падал на князя (8, 195).

Еще недавно Рогожин, все время следивший за князем, стоял перед домом Настасьи Филипповны, как «обличитель и как судья» (8, 193). Он видел, что князь, его названный брат, обманул его. Этот крест, обмененный Рогожиным у князя, чтобы наконец утишить его злобу и ненависть к князю, не помог и не остановил руку Рогожина, решившего убить ножом обманувшего его «названного брата». Но, может быть, роковой удар предотвратил надетый на князя золотой крест Рогожина еще до страшного крика князя: «Парфен, не верю!..» (8, 195).

Через несколько дней князь пишет письмо своему названному брату, уверяя его, что он «всё забыл и что одного только крестового брата Рогожина» помнил (8, 302). Это же князь повторил, когда Рогожин поздно вечером, в день рождения князя, отыскал его в Павловском парке. Князь тут же сказал Рогожину, что у него было в день их последнего свидания чувство, что Рогожин может поднять на него нож: «Предчувствие тогда я с утра еще имел, на тебя глядя (...) Как крестами менялись, тут, может, и зашевелилась во мне эта мысль. Для чего ты меня к старушке тогда водил? Свою руку этим думал сдержать?» (8, 303). Князь добавил, что в тот день они оба это «в одно слово почувствовали».¹⁷

Названные братья встретились вновь — на этот раз Рогожин сам привел к себе князя: два брата провели последнюю ночь вместе, охраняя Настасью Филипповну, лежавшую за зеленой занавеской. Подойдя к кровати, несмотря на темноту, князь различил, что на ней «кто-то спал, совершенно неподвижным сном». Князь не спускал своего вопросительного взгляда с Рогожина, но он уже обо всем догадался: «— Это ты? — выговорил он наконец (...) — Это... я... — прошептал Рогожин...» (8, 503). Уже лежа на подушках, постеленных для него

¹⁷ Приведем высказывание английского слависта М. Джоунса: «Мышкин интуитивно способен понять эмоции, которые определяют поведение Рогожина...». М. Джоунс приходит к выводу о духовном родстве князя и Рогожина: «Крест является первым символом их родства. Нож, кажется, как бы второй его символ». См.: Джоунс М. К пониманию образа князя Мышкина // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 109.

Рогожиным, князь спросил: «...слушай, скажи мне: чем ты ее? Ножом? Тем самым? — Тем самым» (8, 505), — ответил Рогожин, — тем самым ножом, который он недавно подымал на князя. Теперь же нож поразил Настасью Филипповну, но один этот удар положил конец безысходной трагедии трех человек и разрушил их жизнь.

* * *

Картина Г. Гольбейна «Христос в гробнице»¹⁸ становится в романе «Идиот» космическим символом непреодолимого зла, смерти и разрушения всего прекрасного и возвышенного — самым трагическим символом в произведениях Достоевского.

Картину Гольбейна «Христос в гробнице» (Christus im Grabe) вспоминает Ипполит, когда он поздно вечером вдруг нарушает приготовленное Лебедевым празднование дня рождения князя. Ипполит, только что приехавший из Петербурга по приглашению князя, «уговорившего его переехать на его дачу», и обрадовавшийся тому, что поздравить князя с днем рождения сошлось так много людей, решил прочитать им свою «Исповедь» — «необходимое объяснение», которое он писал накануне, «весь день, потом ночь» после того, как дал слово посетившему его князю приехать к нему (8, 318). Ипполит вспоминает, как Рогожин пришел к нему по делу «дней десять назад» (8, 337) и как он решил пойти к Рогожину на другой день «отдать визит».

Вечером того же дня, после ухода Коли Иволгина, Ипполиту «вдруг припомнилась картина», которую он видел у Рогожина, «в одной из

¹⁸ Отметим, что название картины Гольбейна «Christus im Grabe» в работах об «Идиоте» редко приводится верно. Наиболее точный перевод дан акад. Г. М. Фридендером — «Христос в гробу» (см.: *Достоевский Ф. М. Собр. соч.*: В 10 т. М., 1957. Т. 6. С. 728). В дальнейшем название картины Гольбейна дается неверно. В комментариях к роману в ПСС Достоевского картина названа «Мертвый Христос» (9, 399; здесь же дано ее ценное сопоставление с текстом Евангелия — см.: 9, 451—452). Неправильное название картины Гольбейна продолжает употребляться. В «Летописи жизни и творчества Достоевского» (СПб., 1994. Т. 2. С. 129) картина названа «Мертвый Христос»; здесь же есть ссыла на Л. П. Гроссмана, который называет картину «Труп Христа» (см.: *Гроссман Л. П. Достоевский*. М., 1965. С. 411). Гроссман, в частности, сообщает, что Н. М. Карамзин в «Письмах русского путешественника» упоминает о картинах «славного Гольбейна, базельского уроженца и друга Эразмова». «Какое прекрасное лицо у Спасителя на вечери! — пишет Карамзин. — Иуду, как он здесь представлен, узнал бы я всегда и везде. В Христе, снятом со креста, не видно ничего божественного; но как умерший человек изображен он весьма естественно. По преданию рассказывают, что Гольбейн писал его с одного утопшего...». Карамзин не приводит названия картин, но говорит о «Тайной Вечере» (Das Abendmahl, 1525 г., незаконченная центральная часть алтаря) и о «Христе в гробнице» (Christus im Grabe, 1521). Карамзин упоминает также и о Страстях Господних: «Страсти Христовы изображены на восьми картинах». Эти восемь картин расположены на панели в два ряда одна над другой и составляют часть створок алтаря. Две последние картины нижнего ряда изображают распятие (Kreuzung) и положение во гроб (Grablegung), 1525 г. См.: *Карамзин Н. М. Письма русского путешественника*. Л., 1984. Часть 1 (47). С. 98. (Сер. «Лит. памятники»).

Среди западных исследователей только норвежский славист Г. Хетсо дает верный английский перевод немецкого обозначения картины Гольбейна в Каталоге Базельского музея: «Das Leichnam Christi im Grabe, 1521» (Kunstmuseum Basel Katalog. 1966. S. 83) как «The Dead Christ in the Tomb» (см.: *Kjetsaa G. Fedor Dostoevsky: A Writer's Life*. New York, 1987. P. 213, 331).

самых мрачных зал его дома, над дверями» (8, 338). Картину показал ему Рогожин мимоходом, но Ипполит «кажется простоял перед нею минут пять. В ней не было ничего хорошего в артистическом отношении; но она произвела во мне какое-то странное беспокойство» (Там же), — пишет Ипполит. Он детально, хотя и не совсем точно, описывает эту картину. Картина эта, написанная в 1522 г. и находящаяся в Публичном Собрании искусств в Базеле, длиной 2 м и вышиной 30 см, — точное изображение каменного гроба, в который был положен снятый со креста. Картина действительно внушает ужас — в ней только складки пелены, на которую положено тело, и раны от гвоздей на правой руке и правой ступне указывают, что это тело Христа.

Ипполит читает собравшимся у князя о своем впечатлении: «На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на кресте, и снятого со креста, всё еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить Ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда Он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчету). Правда, это лицо человека, *только что* снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело заостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно и что и тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно. На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском» (8, 338—339).¹⁹

¹⁹ Описание картины, данное Ипполитом, в значительной степени воспроизводит впечатление Достоевского и Анны Григорьевны: «Впечатление от этой картины отразилось в романе „Идиот“ (...) Эта картина, принадлежащая кисти Ганса Гольбейна (Hans Holbein), изображает Иисуса Христа, вынесшего нечеловеческие истязания, уже снятого с креста и предавшегося тлению. Вспухшее лицо его покрыто кровавыми ранами, и вид его ужасен..» (см. *Достоевская А. Г. Воспоминания. С. 186*). В Дневнике 1867 г. Анна Григорьевна подробно описывает посещение Музея в Базеле 12 (24) августа и свое впечатление от картины Гольбейна (см.: *Достоевская А. Г. Дневник 1867 года. М., 1993. С. 234*. (Сер. «Лит. памятники»). Заметим, что Анна Григорьевна нигде не приводит названия картины, но подробно ее описывает.

Картина Гольбейна с ее предельным отталкивающим натурализмом уникальна. С ужасным изображением уже затронутого тлением тела Христа в гробнице может сравниться только «Распятие», написанное несколько ранее (около 1510 г.) Матиасом Грюневальдом-Нетхардтом (Mathias Grünewald-Nithardt). Перед избитым, израненным телом, повисшим на кресте, молятся в глубокой скорби женщины и Его ученик. Голова Христа в терновом венце безжизненно повисла.

Ипполита ужасает неизбежность смерти и непреодолимая сила законов природы: «Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже тот, который побеждал и природу при жизни своей, которому она подчинялась, который воскликнул: „Талифа куми“, — и девица встала, „Лазарь, гряди вон“, — и вышел умерший? Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немого зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бесмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо — такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и

Напомним для сравнения о многочисленных полотнах и панелях на створках алтарей XV и XVI вв., изображающих распятие Иисуса, снятие со креста, оплакивание и положение во гроб. Всюду, каково бы ни было творческое воззрение художника, тело умершего на кресте написано с чувством, вызывающим скорбь и поклонение страданиям Распятого. Назовем как пример лишь немногие произведения этого периода кисти знаменитых мастеров. Так два изумительных одухотворенных полотна Сандро Боттичелли (Sandro Botticelli, 1445—1510) «Оплакивание» Христа (Lamentation) написаны после 1490 г. (одно находится в Мюнхене, в Старой Пинакотеке, другое — в Милане, в Музее Польди Пеццоли). Оба полотна изображают только что снятого со креста Иисуса на руках Матери; с глубоким религиозным чувством изображены бесконечная скорбь и душевная мука окружающих людей, поклоняющихся Распятому.

Современник Боттичелли Андреа Мантенья (Andrea Mantegna, 1431—1506) создает в 1457—1460 гг. «Распятие» — центральную часть алтаря церкви Сан Зено в Вероне. На панели — три креста, в центре — вызывающий благоговение спокойный, как бы уже ушедший в мир иной, образ Иисуса. Справа фигура Матери в глубочайшей горести, превышающей человеческие силы, и поддерживающих ее беспредельно страдающих женщин; слева — равнодушные жестокие римские солдаты (Париж, Лувр). Мистицизм и религиозное благоговение Мантеньи проявились в написанной в последний период его жизни картине «Пьета» (Копенгаген, Государственный музей). На ней изображен сидящий как живой с открытыми глазами только что снятый со креста Христос, уже как бы преодолевший страдания и муку распятия. По обеим сторонам стоят за Ним два Ангела, в горе и ужасе возвещающие миру о совершенном людьми преступлении. Упомянем, что кисти Мантеньи принадлежит также незаконченная картина, оставшаяся в его студии после его смерти. Название картины «Мертвый Христос», она изображает тело в укороченном ракурсе, положенное ногами вперед к зрителю, прикрытое пеленой. Эта картина, находящаяся теперь в Милане, в галерее Брера, не вызвала в свое время интереса публики. До сих пор искусствоведы не выяснили точного времени ее написания и замысла художника.

Назовем в заключение два знаменитых полотна Тициана (1485—1576), изображающих в разных композиционно расположенных фигурах «Положение во гроб». Одно полотно находится в Париже, в Лувре, другое, написанное в 1559 г., — в Мадриде, в Музее Прадо, где тело Иисуса поддерживает Иосиф Аримафейский, согласно свидетельству евангелистов. В этих полотнах, написанных во время расцвета Ренессанса, необычайно ярко, выпукло и красочно изображены фигуры людей, верные реальной исторической действительности евангельской поры. В центре выделенная ярким светом фигура Иисуса. Особенно замечателен образ Иисуса в картине, находящейся в Прадо. На первом плане здесь фигура Иисуса — лицо Его величаво спокойно, завершена Его миссия, тело еще хранит силу и красоту живого человека. Лицо Иисуса похоже на лицо, изображенное в двух вариантах картины «Терновый венец» (одна находится в Париже, в Лувре, другая — в Мюнхене, в Старой Пинакотеке), на которой с необычайной экспрессивностью запечатлена жестокость мучителей и величие Иисуса, принимающего муку и страдания, уготованные Ему Его божественной миссией. Ни в одной из вышеупомянутых картин XV—XVI вв., написанных с чувством религиозного благоговения, мистического символизма или реализма Ренессанса, нет ничего похожего на ужасающий натурализм Ганса Гольбейна Младшего.

создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа! Картиною этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой всё подчинено, и передается вам невольно» (8, 339). Ипполит не может поверить, что *такой* Христос может воскреснуть, и он задает вопрос: «Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики Его, Его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за Ним и стоявшие у креста, все веровавшие в Него и обожавшие Его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?» (Там же).

Страх перед неумолимыми силами природы преследует Ипполита и во сне. Он увидел «ужасное животное, какое-то чудовище. Оно было вроде скорпиона...» (8, 323), залезшего в его комнату и грозившего его ужалить. Ипполит смотрел на гадину с отвращением и страхом. Огромная собака Норма также была необычайно испугана и хотя и бросилась на скорпиона, но была им ужалена.²⁰

Непреодолимое зло, страшная темная бесконечная сила, не пощадившая Распятого на кресте — великое и бесценное Существо, принимает в восприятии Ипполита символический образ огромного тарантула, все разрушающего и поглощающего. Ипполит читает свое «необходимое объяснение»: «Я помню, что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руках, показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо, и смеялся над моим негодованием» (8, 340). Ипполит решает, что нельзя оставаться в жизни, принимающей такие странные формы: «Я не в силах подчиняться темной силе, принимающей вид тарантула» (8, 341).²¹

Ипполит увидел в картине Гольбейна космический символ зла, выражение темной, наглой и бессмысленно-вечной силы, которой все подчинено. Ужас Ипполита перед неумолимыми законами природы, несущими смерть, испытывает также Алексей Нилович Кириллов («Бесы»).

Но Ипполит — молодой нигилист, не верующий в Бога. В безысходности и конечности жизни человека, даже такого, как Иисус, Ипполит увидел подтверждение своему убеждению в трагической невозможности для человека побороть неумолимые законы природы.

Молодой инженер Алексей Нилович Кириллов мучился жаждой веры и, не находя ее рассудком, пребывал в изнуряющем состоянии колебания, неверия и сомнения. В разговоре со случайно зашедшим к

²⁰ К. Мочульский замечает о видении Ипполитом скорпиона, который жалит бросившуюся на него огромную собаку Норму: «В таинственном сне Ипполита, это — символ человеческой борьбы со злом. Человеческими силами зло не может быть побеждено» (*Мочульский К. Достоевский: жизнь и творчество. С. 297*).

²¹ Петербургский исследователь Б. Н. Тихомиров в своей чрезвычайно ценной статье «Христология Достоевского» подробно обсуждает проблему смерти Христа в романе «Идиот». См.: Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 102—131. См. также: 9, 396—399, 451—452.

нему хроникером, Антоном Лаврентьевичем, Кириллов говорит: «Всякий думает и потом сейчас о другом думает. Я не могу о другом, я всю жизнь об одном. Меня Бог всю жизнь мучил» (10, 94), «Жизнь есть боль, жизнь есть страх, и человек несчастен» (10, 93). Кириллов считает, что, победив боль и страх смерти, он станет новым человеком, человекобогом. Тут его идеи вступают в неразрешимое противоречие.

Мечтая обожествить человека, Кириллов отрицает существование Бога: «Кто победит боль и страх, тот сам Бог будет. А тот Бог не будет» (10, 93). На резонное замечание хроникера: «Стало быть, тот Бог есть же, по-вашему?», Кириллов отвечает: «Его нет, но Он есть» (10, 94). И Кириллов проводит долгие бессонные ночи, мучительно ища разрешения этой проблемы.

Позднее, поддавшись на ухищрения Верховенского, Кириллов опять начинает разъяснять ему свою теорию, мучаясь невозможностью совместить два антиномичных принципа: «Бог необходим, а потому должен быть». — «Ну, и прекрасно», — поддакивает Верховенский. — «Но я знаю, что Его нет и не может быть». — «Неужели ты не понимаешь, что человеку с такими двумя мыслями нельзя оставаться в живых?» — восклицает Кириллов (10, 469).

Заметим, что сходные мысли обсуждались уже в конце 1660-х гг. выдающимся ученым и мыслителем Блезом Паскалем. Замечательный математик и физик, создатель вместе с Ферма теории вероятностей, применивший в своих научных трудах экспериментальный метод, Паскаль пережил в ноябрьскую ночь 1654 г. духовный кризис.

Живя в эпоху, когда среди значительной части французского общества развивались атеистические идеи и отрицалась вера, Паскаль задумал написать «Апологию христианской религии». Смерть прервала его работу, но наброски к этому труду получили название «Мысли» («Les Pensées») и были впервые напечатаны в 1670 г. друзьями Паскаля.

Главная мысль Паскаля была убедить его неверующих современников в том, что религия *не противоречит разуму*. Человеческий разум имеет границы. Он не в состоянии понять и познать всю действительность. И только вера дает возможность постичь *то, что не дано разуму*. Человек — загадка природы; его натура *двойственна*, он полон противоречий; одна лишь христианская религия выводит его из хаоса и указывает путь к правильной жизни христианина, к избежанию ошибок и грехов.

В кратком введении к рассуждениям о том, что религия не противоречит разуму, Паскаль пишет: «Все, что непонятно разуму, тем не менее существует — как бесконечное число и бесконечное пространство. Непостижимо, что Бог есть, и непостижимо, что Его нет; непостижимо, что в теле есть душа, или ее нет совсем; непостижимо, что мир был создан, или он не был создан и так далее» («Incompréhensible que Dieu soit, et incompréhensible qu'il ne soit pas; que l'âme soit avec le corps, que nous n'ayons pas d'âme; que le monde soit créé, qu'il ne soit pas, etc; que le péché originel soit, et qu'il ne soit pas»²²).

²² Pascal Blaise. Les Pensées. Paris, 1982 P. 128.

Паскаль далее пишет, что *не разум* постигает Бога, а *сердце* — в этом и заключается *вера*. Бог познается сердцем, а не разумом («C'est le coeur qui sent Dieu et non la raison. Voilà ce que c'est que la foi: Dieu sensible au coeur, non à la raison»).²³

Паскаль предлагает неверующим заключить *пари* — поскольку человек знает, что существует бесконечность, которую он не может познать, то он может принять существование Бога, так как Он не имеет ни границ, ни протяжения («...nous ne connaissons ni l'existence ni la nature de Dieu, parce qu'il n'a ni étendue ni bornes»).²⁴ Но познать существование Бога мы можем *путем веры*. Паскаль советует своему неверующему собеседнику *сделать выбор* — *принять веру в существование Бога*, что даст человеку душевный покой, приведет его на путь добра и сохранит его от соблазна грехов. Христианская вера — это вера в Бога, проявляющего себя в Иисусе Христе. Только через Иисуса Христа человек познает Бога, пишет Паскаль, указывая на Священное Писание и на предсказания пророков как на доказательства существования Бога («*Dieu par Jésus Christ. Nous ne connaissons Dieu que par Jésus Christ. Sans ce Médiateur est ôtée toute communication avec Dieu; par Jésus Christ nous connaissons Dieu ...pour prouver Jésus Christ, nous avons les prophéties, qui sont les preuves solides et palpables... En Lui et par Lui, nous connaissons donc Dieu*»).²⁵

Рассуждения Паскаля, имевшие целью убедить атеистов и равнодушных в *необходимости веры*, основаны на его глубоком проникновении в сущность религии, что не дано было ни Ипполиту, ни Кириллову. Они не могли понять двойственной сущности Иисуса Христа. В Иисусе Христе соединены *божественное величие* и *человеческое страдание*. Но ни Кириллов, ни Ипполит не могли постичь того, что, приняв образ человека, — став Сыном Человеческим, Иисус должен был пройти до конца весь путь страданий *смертного человека*.

Паскаль пишет, что Иисус Христос хотел умереть по приговору властей, так как быть убитым по приговору людских законов значит умереть более ужасной смертью, чем быть убитым случайно («*Jésus Christ n'a pas voulu être tué sans les formes de la justice, car il est bien plus ignominieux de mourir par justice que par une sédition injuste*»).²⁶

Алексей Кириллов как бы повторяет мысли Паскаля, что разумом, рационально нельзя доказать ни существование Бога, ни Его отсутствие. Паскаль сделал выбор: убеждая атеистов и равнодушных признать существование Бога и Его посредника Иисуса Христа, он еще более углубил свою веру. Ум же Кириллова продолжал биться в плену неразрешимых противоречий.

Приведем вдохновенную речь Кириллова, в которой, как и в исповеди Ипполита, выражается ужас обоих перед всемогуществом непреодолимых законов природы. Уничтожая «прежнего Бога», Кириллов не может уничтожить в своем уме и сердце *образ Христа*: «неподвижным,

²³ Ibid. P. 132.

²⁴ Ibid. P. 149.

²⁵ Ibid. P. 272—274. См. также: P. 532—693.

²⁶ Ibid. P. 558.

исступленным взглядом смотря перед собой», Кириллов, охваченный отчаянием, говорит Верховенскому: «Слушай большую идею: был на земле один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал, что сказал другому: „Будешь сегодня со Мною в раю”. Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения. Не оправдывалось сказанное. Слушай: этот человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета, со всем, что на ней, без этого человека — одно сумасшествие. Не было ни прежде, ни после *Ему* такого же, и никогда, даже до чуда. В том и чудо, что не было и не будет такого же никогда. А если так, если законы природы не пожалели и *Этого*, даже чудо свое же не пожалели, а заставили и *Его* жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть, самые законы планеты ложь и диаволов водевиль. Для чего же жить, отвечай, если ты человек?» (10, 471).

Кириллов вспоминает слова евангелиста Луки о распятии Иисуса и двух злодеев, одного по правую, а другого по левую сторону. Один из злодеев злословил, другой унимал его. «И сказал Иисусу: помяни меня, Господи, когда придешь в Царствие Твое! И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю. Было же около шестого часа дня, и сделалась тьма по всей земле до часа девятого(...) Иисус, возгласив громким голосом, сказал: Отче! в руки Твои предаю дух Мой. И, сие сказав, испустил дух» (Лк. 23:42—46).

Но евангелисты повествуют затем о воскресении Христа, на третий день после смерти на кресте, возвешенном ангелом у гробницы (Мф. 28:1—20; Мк. 16:1—20; Лк. 24:1—53; Ин. 20:1—31). Алексей Кириллов, так же как и Ипполит, видит все время только *крест* и на кресте Распятого Иисуса во всем Его унижении и страдании смертного человека. Паскаль же видит Иисуса в образе смертного человека во время Тайной Вечери; в образе воскресшего, появившегося ученикам, шедшим в Эммаус (см. Лк. 24:13—53), и возносящегося на небо, как Его видит вся Церковь (см. Мк. 16:12—13; 19—20). («Il s'est donné à communier comme mortel en la Cène, comme ressuscité aux disciples d'Emmaus, comme monté au ciel à toute l'Eglise», — пишет Паскаль).

Паскаль понимал, что Иисус не мог сойти с креста — Он должен был умереть на кресте: Свою божественную сущность Он мог проявить только после положения во гроб. Умерев на кресте на виду у всех, Иисус воскрес к новой жизни в гробнице, а не на кресте. В гробницу же Его могли войти только святые. Паскаль добавляет, что это и есть последняя тайна Страданий и Искупления Христа («Sépulcre de Jésus Christ. — Jésus Christ était mort mais vu, sur la croix. Il est mort et caché dans le sépulcre. Jésus Christ n'a été enseveli que par des saints. Jésus Christ n'a fait aucuns miracles au sépulcre. Il n'y a que des saints qui y entrent. C'est là où Jésus Christ prend une nouvelle vie, non sur la croix. C'est le dernier mystère de la Passion et de la Rédemption»).²⁷

²⁷ Ibid. P. 559.

Заметим, что много позднее — уже в наше время аналогичное мнение было высказано русским мыслителем Н. Бердяевым: «Тайна креста, тайна Голгофы есть тайна свободы. Сын Божий, принявший зрак раба и распятый на кресте, не принуждает внешней силой и мощью признать себя. Он остается невидимым в Своей божественной силе для чувственного взора природного человека ⟨...⟩ Распятый обращен к свободе человеческого духа ⟨...⟩ Нужен свободный подвиг духа, чтобы узнать в Распятом своего Бога. Бог, распятый на кресте, не только открывается, но и сокрывается».²⁸

²⁸ *Бердяев Н.* *Философия Свободного Духа: Проблематика и апология христианства.* Часть 1. Paris, 1927. С. 205. См. также: *Бердяев Н.* *Миросозерцание Достоевского.* С. 205—206.