

ФОТОДОСИЯ У ДОСТОЕВСКОГО.
СВЕТОПИСЬ «ВЕЛИКОГО ПЯТИКНИЖИЯ»:
общий очерк¹

Известно, какую большую роль играет в творчестве Достоевского символика света – косые лучи заходящего солнца, тусклые рассветы, сияющие купола или часть пространства, по какой-либо причине освещенная лучше других.² Значим и иной свет, связанный с иным временем суток – подступающими сумерками, ночью: свет пожара, лампы у киота, свечи, пылающего камина. Возьмемся утверждать, что *случайных* световых образов у Достоевского нет, не «почти» нет, а, похоже, нет совершенно. Более того: даже слова-омонимы или другие значения

¹ Первая часть работы, вторая часть которой в виде доклада была представлена на XIV симпозиуме Международного Общества Достоевского в Неаполе.

² Об образах света у Достоевского писали многие исследователи, начиная, пожалуй, с Вяч. Иванова, С. Булгакова и С. Дурылина и вплоть до исследований последних лет. Так, образы света в романе «Преступление и наказание» подробно разбираются в комментариях Т. А. Касаткиной к изд.: *Достоевский Ф. М. Преступление и наказание*. М., 2000, исследовании Б. Н. Тихомирова ««Лазарь! Гряди вон»: роман Ф. М. Достоевского “Преступление и наказание” в современном прочтении» (СПб., 2005), кандидатской диссертации М. Н. Панкратовой «Поэтика света и тьмы в творчестве Ф. М. Достоевского» (М., 2007; главным образом исследуются лексические единицы и философские концепты, объединенные противопоставлением «свет–тьма»); хочется отметить и диссертационное исследование Е. В. Степановой «Колористическое искусство прозы Ф. М. Достоевского 1860-х годов» (Саратов, 2010). Цель данной статьи, ни в коей мере не претендующей на полноту раскрытия темы, – рассмотреть связанные, по мнению автора, с исихазмом случаи *фотодосии* в романе «Братья Карамазовы», что, однако, оказалось невозможным без обращения к световым образам в предыдущих романах «пятикнижия» Достоевского. Этому общему очерку и посвящена настоящая часть работы.

многозначного слова, фразеологические обороты – «чуть свет» (=рано), обращение «свет ты наш», «тот свет», «свет» в значении «мир» («во всём свете»), «свет» в значении социального слоя («светский человек», «высший свет») – выступают в роли «маркеров» событий или – в зависимости от частоты, контекста, обстоятельств их употребления – в роли дополнительных характеристик персонажа. Так, Свидригайлов и Раскольников чаще всех других героев «пятикнижия» Достоевского говорят «тот свет»; в отношении Миусова слова с корнем *свет-* ни разу не употребляются ни в одном из возможных значений, кроме «светский»; речь Аркадия Долгорукого, особенно в первой части романа «Подросток», когда неопытный молодой человек в особенности притязает на опытность, изобилует обобщающими выражениями «весь свет», «обо всем на свете», «на свете везде...», «есть три рода подлецов на свете...». В то же время в записях Подростка встречается иной смысл того же слова «свет» в значении «мир»: поиск своего места в мироздании – «живу на свете» как в утвердительной и даже восклицательной («Я решительно не знал, для чего я живу на свете!», «я один только раз на свете живу», «как бы только подольше пожить на свете!»), так и в вопросительной форме («зачем я живу на свете?», «для чего я явился на свет?»).

Прежде чем обратиться непосредственно к предмету статьи, постараемся коротко, в общих чертах, охарактеризовать светопись всех пяти романов Достоевского и перечислить наиболее значительные мотивные узлы, связанные с образами света (более подробный анализ каждого романа, безусловно, требует отдельного исследования).

В «Преступлении и наказании» световые образы первой части преимущественно связаны с идеей Раскольникова и ее проверкой. Свет необходим Раскольникову, похоже, лишь для того, чтобы рассмотреть нечто, связанное с осуществлением намерения «преступить» или сокрытием улики уже совершенного им преступления. Чаще всего «свет» делает явным пролитую кровь; в таком значении световые образы встречаются вплоть до эпизода смерти Мармеладова, кровь которого (кровь человека, которому он пытался помочь) на какой-то момент кажется Раскольникову очищающей, смывающей ту, *другую*. Вот только несколько примеров такого словоупотребления:

Небольшая комната <...> была в эту минуту ярко освещена *заходящим солнцем*. «И **тогда**, стало быть, *так же будет солнце светить!*...» – как бы невзначай мелькнуло в уме Раскольникова, и быстрым взглядом окинул он всё в комнате, *чтобы по возможности изучить и запомнить расположение* (6, 8 – здесь и далее курсив мой, авторский курсив дается полужирным. – Л. С.).

...сколько позволял свет в тусклой кухне, осмотрел пальто, панталоны, сапоги. <...> Наконец он заметил, что уже светло по-дневному. <...> Он бросился к окошку. *Свету было довольно, и он поскорей стал себя оглядывать*, всего, с ног до головы, всё свое платье: нет ли следов? (6, 66, 70, 71)

...он вырвал всю подкладку из левого кармана панталон. В эту минуту *луч солнца осветил его левый сапог: на носке*, который выглядел из сапога, *как будто показались знаки*. Он сбросил сапог... (6, 72)

Я бы вот как стал менять: пересчитал бы первую тысячу, этак раза четыре со всех концов, в каждую бумажку всматриваясь, и принялся бы за другую тысячу; начал бы ее считать, досчитал бы до середины, да и вынул бы какую-нибудь пятидесятирублевую, *да на свет, да переверотил бы ее и опять на свет* – не фальшивая ли? «Я, дескать, боюсь: у меня родственница одна двадцать пять рублей таким образом намедни потеряла»; и историю бы тут рассказал. <...> А как кончил бы, из пятой да из второй вынул бы по кредитке, *да опять на свет*, да опять сомнительно, «перемените, пожалуйста», – да до седьмого поту конторщика бы довел, так что он меня как и с рук-то сбить уж не знал бы! (6, 127)

– А как вы, однако ж, кровью замочились, – заметил Никодим Фомич, *разглядев при свете фонаря* несколько свежих пятен на жилете Раскольникова.

– *Да, замочился... я весь в крови!* – проговорил с каким-то особенным видом Раскольников, затем улыбнулся, кивнул головой и пошел вниз по лестнице (6, 145).

Само убийство происходит в тот момент, когда старуха поворачивается лицом к свету, подставив затылок для удара топором.

В романе «Идиот» нарастание световых образов связано с швейцарскими впечатлениями князя, как идиллическими (история с Мари), так и трагическими (воссоздание в воображении приготовлений к казни «на рассвете», ощущение «выкидыша» из мировой гармонии), описаниями припадков и тех «катастроф», которые им предшествуют (кружение вокруг дома крестового брата – Рогожина – и «Парфён, не верю!»; свидания с Аглаей Епанчиной, сватовство и «смотрины»; убийство Настасьи Филипповны и совместное бдение Мышкина и Рогожина у ее трупa).

В «Бесах», исключая самые страшные страницы романа – вставной «документ», исповедь Ставрогина,³ по контрасту с основным текстом буквально залитые светом, – нет ни единого проблеска солнца. Рассветы – тусклые, серенькие, дождливые или туманные («роковое утро» – страшная, отрезвляющая развязка бредового действия), сумерки прорезаны сполохами пожара или огнем свечей, которые герои-собеседники зажигают, чтобы видеть лица друг друга. Между тем упоминаний солнца в «Бесах» даже больше, чем в других романах Достоевского, но – в переносном значении (человек-«идол», «солнце» для другого персонажа). Чаще всего «солнцем» оказывается для других Ставрогин. «Солнце» капитана Лебядкина – Лиза Тушина, «просвещает» молодежь Степан Трофимович Верховенский, в качестве «светлой личности» позиционирует себя Петруша Верховенский. Часто (как и в «Идиоте») встречается солнце в цитатах, литературных реминисценциях, причем профанируется смысл оригинала. В целом роман отличает какой-то поистине «Дантов» колорит – «темное пламя», злоеющее нарастание красного цвета. Что характерно, в «Бесах» за пределами опять же исповеди Ставрогина нет ни одного заката, ни одного солнечного луча⁴ (ни «косого», ни иного). Освещение – большей частью искусственное, ночное. Степан Трофимович, с помощью генеральши Ставрогиной «сочинивший» себе портрет *à la Кукольник* – единственное в романе, фоновое и профанное, упоминание закатных косых лучей, освещающих самопортретируемого.

«Подросток» и «Братья Карамазовы», вероятно, самые насыщенные световой символикой романы Достоевского, причем именно в этих романах световые пятна выделяют лица героев – Софьи и Макара Долгоруких, старца Зосимы и его покойного брата, Алеши Карамазова. В этих романах (впервые в «пятикнижии» Достоевского) складываются контексты,

³ О значении световых образов в исповеди Ставрогина см. ниже.

⁴ Слово «луч» употреблено дважды, оба раза – в переносном значении, к тому же связанном с несбывшимися надеждами женских персонажей, их разочарованием в своих избранниках: «Вот к чему сводятся теперь все ваши теории, только что озарил их первый луч свободного исследования» (10, 264; генеральша Ставрогина – Степану Трофимовичу); «Он [Ставрогин] всё ходил и не видал ее [Лизы] быстрого, пронзительного взгляда, вдруг как бы озарившегося надеждой. Но луч света погас в ту же минуту» (10, 401).

связанные со светом духовных сущностей. Приведем примеры подобных контекстов из романа «Подросток»: «Христос – отец, Христос не нуждается и сиять будет даже в самой глубокой тьме...» (13, 215) – реплика Софьи Долгорукой; «День был ясный, и я знал, что в четвертом часу, когда солнце будет закатываться, то косою красный луч его ударит прямо в угол моей стены и ярким пятном осветит это место <...>. Я судорожно повернулся всем телом и вдруг, среди глубокой тишины, ясно услышал слова: “Господи, Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас.” Слова произнеслись полупшепотом, за ними следовал глубокий вздох всею грудью, и затем всё опять совершенно стихло» (13, 283–284) – первая встреча со странником Макаром Долгоруким; «Друг! Да и что в мире? <...> Не одна ли токмо мечта? <...> То ли у Христа: “Поди и раздай твое богатство и стань всем слуга”. И станешь богат паче прежнего в бесчисленно раз; ибо не пищею только, не платьями ценными, не гордостью и не завистью счастлив будешь, а умножившиеся бесчисленно любовью. Уж не малое богатство, не сто тысяч, не миллион, а целый мир приобретешь! <...> Тогда и премудрость приобретешь не из единых книг токмо, а будешь с самим Богом лицом к лицу; и воссияет земля паче солнца, и не будет ни печали, ни воздыхания, а лишь единый бесценный рай...» (13, 311) – из поучений Макара Долгорукого, контрастно соотносящихся с «Ротшильдовой идеей» Аркадия. Множество световых образов, связанных с взаимопроникновением, как в пространстве иконы, горнего и дольного, во вставной новелле о купце Скотобойникове и мальчике-самоубийце, в детских «спасающих» воспоминаниях Подростка о голубке, на праздник Троицы пролетевшем в луче света через купол, о приезде матери и ее памятном носовом платке.⁵

При всем различии оттенков в светописии каждого романа есть и некие общие контексты, общие мотивы, повторяющиеся с небольшими вариациями из произведения в произведение.

⁵ Подробнее световые образы в романе «Подросток» уже рассматривались нами (см.: Сыроватко Л. В. 1) «Слезинка ребенка»: теодицея Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. М., 1994. № 2. С. 151–160; 2) «Подросток»: роман об идее // Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Коломна, 2003. С. 63–81).

Катастрофа на рассвете. Приведенный ниже перечень отнюдь не исчерпывает подобных эпизодов. Это самоубийство Свидригайлова и попытка самоубийства Ипполита (причем оба самоубийства так и замысливались – на рассвете); о самоубийстве на рассвете помышляет Митя Карамазов и даже Раскольников, стоя на мосту над Невой; на рассвете кончают с собой и второстепенные персонажи – такие, как Капитон Алексеич в «Идиоте». В пять часов утра, «в конце октября; в пять часов ещё холодно и темно» (8, 55) будят приговоренного к казни, о котором рассказывает Мышкин; тягостные приготовления к казни, которые занимают «три-четыре часа», происходят на рассвете, а самая казнь «в десять часов» На рассвете умирает, родив Смердякова, Лизавета Смердящая, агонизирует Катерина Ивановна в «Преступлении и наказании», травит мальчика собаками генерал из рассказа Ивана Карамазова, «утром, в четвертом часу» Рогожин вынимает припрятанный нож и убивает Настасью Филипповну – вообще, слово «утро» неоднократно повторяется в финале «Идиота»: утром Рогожин выходит ненадолго из квартиры, где лежит труп, утром придумывает постели для себя и Мышкина рядом с трупом, дважды встречается слово «утро» в сбивчивом рассказе Рогожина об убийстве; утром Рогожин и Мышкин с трепетом ожидают движений убитой, «на другое утро, часов около одиннадцати», взламывают двери в комнату с телом. Рассвет – это также время тягостных сцен или мнимых идиллий, чреватых скандалами (диалог Ставрогина и Лизы в Скворешниках; свидание на зеленой скамье, назначенное Аглаей князю Мышкину; знакомство в вагоне Петербургской железной дороги будущих крестовых братьев – Мышкина и Рогожина) или роковых встреч-искушений (встреча с Ламбертом и всё, что последует за ней, в «Подростке»; встреча Свидригайлова, Дуни и Раскольникова, который не видит сестру, «при входе на мост»; фарсовое и трагичное одновременно начало размолвки между Лебедевым и генералом Иволгиным). На рассвете героев Достоевского одолевают демоны, являются им призраки («Второй раз третьего дня, в дороге, на рассвете, на станции Малой Вишере» (6, 219) Свидригайлов видит Марфу Петровну; кульминация «кошмаров» Раскольникова и Свидригайлова – также на рассвете, перед самым пробуждением).

Прозрение (часто – через память, воспоминание, «припоминание и записывание» и осознание впервые истинного смысла

происшедшего) *на закате*. Окончательным и бесповоротным не является, после часто следует еще долгий путь уклонений, сомнений, борьбы с собой, а то и гибели (Ставрогин), но сама возможность пережить подобные «впечатления» дается автором только тем героям, у которых есть способность на «подвиг» преображения. Два примера таких эпизодов – в начале произведения (первая часть) и ближе к финалу (начало третьей, заключительной, части) – находим в романах «Преступление и наказание», где Раскольников на какое-то мгновение освобождается от своей «идеи»: *«Проходя чрез мост, он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца. Несмотря на слабость свою, он даже не ощущал в себе усталости. Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! Он свободен теперь от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!»* (6, 50) и «Подросток» (упоминавшаяся выше первая встреча Аркадия с Макаром Долгоруким). Встреча эта – со вставными эпизодами – занимает всю первую главу третьей части и «закольцована» двумя световыми «вспышками»; первая уже цитировалась, со второй начинается перерождение «Ротшильдовой идеи», путь от «беспорядка» к «благообразию»:

Я воротился с великим любопытством и изо всех сил думал об этой встрече. Чего я тогда ждал от нее – не знаю. Конечно, я рассуждал бессвязно, и в уме моем мелькали не мысли, а лишь обрывки мыслей. *Я лежал лицом к стене и вдруг в углу увидел яркое, светлое пятно заходящего солнца*, то самое пятно, которое я с таким проклятием ожидал давеча, и вот помню, вся душа моя как бы взыграла и как бы новый свет проник в мое сердце. Помню эту сладкую минуту и не хочу забыть. *Это был лишь миг новой надежды и новой силы...* Я тогда выздоравливал, а стало быть, такие порывы могли быть неминуемым следствием состояния моих нервов; но *в ту самую светлую надежду я верю и теперь* – вот что я хотел теперь записать и припомнить (13, 291).

В «Бесах» новые, неизведанные ранее впечатления, совершенно полярные, испытывает и Ставрогин, сначала во сне («...я не знаю, что мне именно снилось, но скалы, и море, и косые *лучи заходящего солнца* – всё это я как будто еще видел, когда проснулся и раскрыл глаза, в первый раз в жизни буквально *омоченные слезами*. *Ощущение счастья, еще мне неизвестного, прошло сквозь сердце мое даже до боли*» – 11, 21–22), затем – наяву:

Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты сквозь зелень стоящих на окне цветов прорывался целый пук ярких косых лучей заходящего солнца и обливал меня светом. Я поскорее закрыл опять глаза, как бы жаждая возвратить миновавший сон, но вдруг как бы среди яркого-яркого света я увидел какую-то крошечную точку. Она принимала какой-то образ, и вдруг мне явственно представился крошечный красненький паучок. Мне сразу припомнился он на листке герани, когда так же лились косые лучи заходящего солнца. *Что-то как будто вонзилось в меня, я приподнялся и сел на постель... <...>* Я увидел пред собою (о, не наяву! если бы, если бы это было настоящее видение!), я увидел Матрешу, исхудавшую и с лихорадочными глазами, точь-в-точь как тогда, когда она стояла у меня на пороге и, кивая мне головой, подняла на меня свой крошечный кулачок. *И никогда ничего не являлось мне столь мучительным! <...> Никогда еще ничего подобного со мной не было* (11, 22).

Представляется важным то, что, ожидая, когда Матреша наложит на себя руки, Ставрогин не фиксирует «косых лучей заходящего солнца» – и он, и читатель видят только «красненького паучка», а воспоминание о лучах приходит уже постфактум. В тот момент, когда еще возможно было вмешаться, сердце Ставрогина оказывается непроницаемым для света. Яркое, беспощадно сияет солнце «в два часа», когда Ставрогин «встал и начал подкрадываться» к Матреше, – «ужасно ярко светило», – и этот свет жаркого дня, как и палящее солнце в «Преступлении и наказании», не останавливает, а разжигает жажду «безобразия». Закатные же лучи, несмотря на гибель героя, всё же, как и в других произведениях Достоевского, выполняют и по отношению к Ставрогину посредническую задачу, связывая горный мир и сердце героя, в котором воспоминание о Матреше, как бы мучительно оно ни было, – единственный стержень, который еще способен «собрать» личность, распадающуюся на личины.

Итак, свет (обычно – луч), «спущенный» во спасение герою в момент его преображения, может быть назван важнейшим из световых образов в поздних романах Достоевского. В «Подростке», например, такой луч-посредник между мирами появляется несколько раз. Обратимся только к трем из этих «световых» эпизодов – кстати, все они сосредоточены в заключительной, третьей, части романа. Во-первых, это уже упоминавшийся «косой красный луч» солнца, который поначалу вызывает почти ненависть у Аркадия Долгорукого, потому что «ударит прямо в угол моей стены и ярким пятном осветит

это место» (это еще один из часто повторяющихся мотивов творчества Достоевского – *неприязнь к свету*, что характерно для «подпольного» героя, героя, спрятавшегося «в скорлупе», «в углу») – обыденное событие дня и в то же время почти аллегория, если учитывать всё уже сообщенное повествователем читателю (рассказ об идее, о «душе паука»). Луч вторгается в то, что герой взлелеял в сердце, освещает сокрытое и десакрализует его. Во-вторых, это луч из притчи Макара Долгорукого о купце Скотобойникове, нарисованный на картине, так напоминающей икону, вместо раскрытого неба и сонма ангелов, «во свете небесном» встречающих замученного ребенка:

...в таком виде нельзя писать. <...> *небо открывать не станем и ангелов писать нечего; а спущу я с неба, как бы в встречу ему, луч; такой один светлый луч: всё равно как бы нечто и выйдет.*

Так и пустили луч. И видел я сам потом, уже спустя, картину сию, и этот луч самый, и реку... (13, 319–320)

Наконец, это «косые лучи заходящего солнца» из сна Версилова, воплощающего его идеал, – но здесь особый случай, потому что этот луч – реминисценция, цитата образа из пейзажа Лоррена, накладывающаяся на действительно увиденный при пробуждении «пук косых лучей», а такие «цитатные» образы у Достоевского обычно знак некоего неблагополучия героя, «беспорядка» в его сердце. Едва ли стоит ставить под сомнение подлинность переживания Версиловым опыта «светодаiania»; ощущения описаны весьма точно, в контексте философии самого позднего Достоевского – «свет» – «сердце» – «любовь» – «счастье» и страдание одновременно: *«Ощущение счастья, мне еще неизвестного, прошло сквозь сердце мое, даже до боли; это была всечеловеческая любовь»* (13, 375). Однако, испытав «потрясающее впечатление», герой стремится тут же истолковать его – не без литературных красот, по законам кольцевой композиции:

Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты, сквозь зелень стоявших на окне цветов, прорывался пук косых лучей и обливал меня светом. И вот, друг мой, и вот – это заходящее солнце первого дня европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, как я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня европейского человечества! (13, 375)

Определение «всечеловеческая» в том значении, в котором употребляет его Версилов, в панораме романного творчества

Достоевского отрицательный маркер. Кроме этих световых всплесков есть еще в последней части «Подростка» лучи заходящего солнца из литературных фантазий Тришатова; возможно, именно они не дают ему окончательно погибнуть, «испорченный мальчик» оказывается способным на благородный поступок; есть лучи заходящего солнца и пасхальный благовест в эпилоге...

Свет в пейзаже. У Достоевского можно найти несколько типов пейзажей, в которых свет и даже определенное время светового дня играют особую роль. *Пейзаж земного рая*, «золотой век» идеализированной античности часто связан с «гордым» типом, с «великим грешником» в лучшие его минуты. Помимо Версилова этим видением наделен и Ставрогин – многое из главы «У Тихона» было отдано автором «скитальцу» почти без изменений. Важно, что «гордый» тип, испытывая невыразимое счастье от созерцания пейзажа «земного рая», в то же время не верит в его истинность – для него это лишь «мечта самая невероятная», «высокое заблуждение».

В утреннем *пейзаже Петербурга*, при всей его прозаичности, бодрости и деловитости, в то же время всегда присутствует демонический отсвет гордыни и следы ночного морока. К тайне этого «впечатления» Достоевский обращался неоднократно; в «пятикнижии» подробнее всего оно истолковывается в «Подростке» (знаменитое описание «делового петербургского утра»):

Всякое раннее утро, петербургское в том числе, имеет на природу человека отрезвляющее действие. Иная пламенная ночная мечта, вместе с утренним светом и холодом, совершенно даже испаряется⁶ <...>. Но <...> замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре, – чуть ли не самым фантастическим в мире (13, 112, 113).

Утро в «Подростке», впрочем, почти лишено света, оно характеризуется как «гнилое, сырое и туманное»; возможный просвет, исчезновение тумана вызывает мысль об исчезновении самого города:

А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, *подыметесь с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди*

⁶ Не в этом ли «испарении мечты» разгадка многочисленных утренних «катастроф» у Достоевского?

его, пожалуй, для красы,⁷ бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне? (13, 113)

Доминанта пейзажа – и средоточие Петербурга – «бронзовый всадник» (в «Подростке» – один из пушкинских контекстов, постоянно присутствующих в романе), который не исчезает и при разлетевшемся тумане, при свете дня, оставаясь посреди болота почему-то «на жарко дышащем, загнанном коне». Помимо ассоциаций с «Медным всадником», неизбежных, если учитывать, что повествователь, Аркадий Долгорукий, – большой поклонник и знаток Пушкина (и здесь конь может быть «загнан» преследованием какого-нибудь «бедного Евгения»),⁸ в фантазии Подростка угадываются сюжеты основных составляющих «петербургского мифа» – русского фольклора,⁹ финских сказа-

⁷ Ср.: «Красуйся, град Петров, и стой / Неколебимо, как Россия!» – в фантазии Аркадия «красуется» и «неколебимо стоит» один «кумир» основателя города, в то время как сам город «поднялся с туманом и исчез, как дым».

⁸ Нам представляется, что есть прямые переклички этого эпизода из романа Достоевского с картиной утра после наводнения из «Медного всадника», – только в обратной перспективе: у Пушкина – утро *после* катаклизма, такое же прозаическое, как и предыдущие или последующие, несмотря на то, что произошло с Парашей, ее матерью, Евгением и другими жертвами; у Достоевского – утро, под «прозой» которого угадываются черты петербургского мифа о *грядущей* катастрофе. Ср.: «Утра луч / Из-за усталых, бледных туч / Блеснул над тихой столицей / И не нашел уже следов / Беды вчерашней; багряницей / Уже прикрыто было зло. / В порядок прежний всё вошло. / Уже по улицам свободным / С своим бесчувствием холодным / Ходил народ. Чиновный люд, / Покинув свой ночной приют, / На службу шел. Торгаш отважный, / Не унывая, открывал / Невой ограбленный подвал, / Сбираясь свой убыток важный / На ближнем выместить...» («Медный всадник») – «раннее деловое петербургское утро, несмотря на чрезвычайно скверный свой вид, мне всегда нравится, и весь этот спешащий по своим делам, эгоистический и всегда задумчивый люд имеет для меня, в восьмом часу утра, нечто особенно привлекательное» («Подросток»). В «Медном всаднике» «фантазия» из возможного будущего Аркадия Долгорукого показана как осуществившееся и оставшееся в прошлом событие: «И он [Евгений], как будто околдован, / Как будто к мрамору прикован, / Сойти не может! Вкруг него / Вода и больше ничего! / И, обращен к нему спиною, / В неколебимой вышине, / Над возмущенною Невой / Стоит с простертой рукою / Кумир на бронзовом коне».

⁹ В «Сказаниях русского народа» И. П. Сахарова – книге, хорошо знакомой Достоевскому, – болото почти всегда называется как одно из проклятых мест в заговорах (напр., в заговоре на взявшего чужую вещь: «Будь ты, вор,

ний,¹⁰ преданий раскольников,¹¹ устных рассказов завсегдае

проклят моим сильным заговором в землю преисподнюю, <...> в смолу кипучую, в золу горючую, в тину болотную <...> с людьми не смыкайся и не своею смертью умри»); из болота выходят Коровья смерть и Белая лошадь, чтобы разрывать могилки и причитывать над покойниками; в болоте по горло оказывается тот, кто пойдет на сговор с нечистой силой ради несправедливого богатства («Неразменный рубль»).

¹⁰ Литературно обработанная финская легенда об основании Петербурга приводится в повести В. Ф. Одоевского «Саламандра»: «У народа рутцы [шведов] есть король, а у вейнелейсов [русских] царь. Оба они великие тие-таи (мудрецы, маги. – Примеч. автора) <...>. Приходит [царь] к морю... смотрит... вокруг него только песок морской, да голые камни, да топь, да болота. Царь собрал своих вейнелейсов и говорит им: «Постройте мне город, где бы мне жить было можно, пока я корабль построю». – И стали строить город, но что положат камень, то всосет болото; много уже камней навалили, скалу на скалу, бревно на бревно, но болото все в себя принимает и наверху земли одна топь остается. Между тем царь состроил корабль, оглянулся: смотрит, нет еще его города. «Ничего вы не умеете делать», – сказал он своим людям и с сим словом начал поднимать скалу за скалою и ковать на воздухе. Так выстроил он целый город и опустил его на землю». Созданному в воздухе магической силой городу естественно было бы и развеяться в воздухе.

¹¹ Ср. приписываемое Мефодию Патарскому предсказание о гибели Александрии, бытовавшее в особенности в раскольниковской среде (о значении темы раскола в романе «Преступление и наказание» см.: Тихомиров Б. Н. «Лазарь! Гряди вон...») и его преломление в «идиллии» М. Дмитриева «Подводный город». У Мефодия «...поднимется одна женщина из Понта <...> и будет она царствовать в городе Александрийском. И будет она дочь дьявола, колдунья. Во время ее будут войны и убийства многие по всем улицам и во дворах <...>. Ибо та нечистая царица Богом себя назовет, и, омыв свое лоно, совращать начнет людей греческих, и Святая Святых осквернит, и разграбит сады церковные, и соберет святые образы и священные Евангелия и все книги церковные, и, сделав громадную кучу, сожжет огнем, и церкви разрушит <...>. И тогда скажет окаянная та девица: «О, называемый Богом! В чем я еще не преуспела, чтобы погубить Твою память на земле? Ты свидетель: все, что я могла, – то сделала. Ты же не мог [даже] к волосу моему прикоснуться» <...>. И разгневается на нее Господь Бог великой яростью. И распространит Господь руку свою на город этот, и пошлет Господь архистратига своего Михаила, чтобы подрезал серпом, чтобы ударил его скипетром и погрузил вместе с людьми, как жернов, в глубину морскую. И так погибнет город этот, только останется на площади один столп, в который вложены святые гвозди Господни, ими же было пригвождено тело Господа на кресте. Те гвозди спрятаны на верху столпа в золотом идоле царем Константином» (цит. по: Слово святого отца Мефодия Патарского о последних временах // <http://www.staropomor.ru/posl.vrem%285%29/patarskij.html>). Значимо в данном случае и то, как наказан город (над водной поверхностью возвышается только «золотой идол» (ср. бронзовый

петербургских салонов,¹² переработанных предромантической и романтической литературой в жанрах новеллы, баллады и даже идиллии, наконец, отголоски мифологизированной исто-

идол, кумир на бронзовом коне), водруженный «на столпе», – статуя Зевса Спасителя, венчающая Александрийский маяк, – но только лишь потому, что в «идола» вложена святыня, связанная с искупительной жертвой Христа), и то, за что город наказан – за богоборчество, доходящее до степени отрицания Бога, его могущества и самого его существования; при этом даже для спасшихся самое важное воспоминание о погибшем прошлом – то, как они «торговали и разбогатели». Немаловажна в легенде и роль имени города (по имени его основателя Александра Македонского). У М. Дмитриева: «...Небо тускло; сквозь туманы / Выходит бледен солнышко. / Молча на воду спускает / Лодку ветхую рыбака, / Мальчик сети расстилает, / Глядя молча в дальний мрак! / И задумался он, глядя, / И взяла его тоска: (ср. впечатление от «эсхатологических» петербургских пейзажей героев Достоевского. – Л. С.) / “Что так море стонет, дядя?” – Он спросил у рыбака. / “Видишь шпиль? Как нас в погоду / Закачало с год тому, / Помнишь ты, как нашу лодку / Привязали мы к нему?.. / Тут был город всем привольный / И над всеми господин, / Нынче шпиль от колокольни / Виден из моря один. / Город, слышно, был богатый / И нарядный, как жених; / Да себе копил он злато, / А с сумой пускал других! / Богатырь его построил; / Топь костями он забутил, / Только с Богом как ни спорил, / Бог его перемудрил! / В наше море в старые годы, / Говорят, текла река, / И сперла гранитом воды / Богатырская рука! / Но подула буря с моря, / И назад пошла их рать, / Волн морских не переспоря, / Человеку вымещать! / Всё за то, что прочих братий / Брат богатый позабыл, / Ни молитв их, ни проклятий / Он не слушал, ел да пил...” <...>. Мальчик слушал, робко глядя, / Страшно делалось ему: / “А какое ж имя, дядя, / Было городу тому?” / “Имя было? Да чужое, / Позабытое давно, / Оттого что не родное – / И не памятно оно”» («Подводный город». Опубл. 1847). Переложение предсказания Мефодия Патарского в применении к Петербургу не вызывает сомнений: «только с Богом как ни спорил, / Бог его перемудрил» – причина исчезновения города; усилен мотив несправедливого богатства; имя основателя (и имя города) нарочито не упомянуты. Для полноты параллели необходима была бы швартовка к Александрийскому столпу, но в этой роли выступает более высокая точка – шпиль Петропавловского собора.

¹² См. об этом: Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. М., 1991; Вилинбахов Г. В. Основание Петербурга и имперская эмблематика // Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту, 1984. С. 46–55 (Труды по знаковым системам; Вып. 18); Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 208–221; Проскурина В. Ю. Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М., 2006; Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему) // Семиотика города и городской культуры... С. 4–29.

рии Древнего и папского Рима¹³ – в них культура, своеволие и гордыня человека (символизируемые монументом) – осознанный вызов Творцу и потому побеждаются природой, стихией, за которой угадывается Его воля. Безусловно, создание этого подтекста «дело рук» не юного повествователя, а самого автора – Достоевского.

Город исчезает, как утренний туман, но следы гордыни человеческой оставляются – в предостережение и назидание «человекам». Пейзаж производит на героя тягостное впечатление, потому что он «прочитывает» в нем следы той же борьбы, которая происходит в его сердце, и пророчество возможного ее финала. При ярком солнечном свете демонический оттенок пейзажа еще заметнее. Тот же образ и с тем же значением появляется и в ранних редакциях «Преступления и наказания»: «Я пошел потом по Сенатской площади. Тут всегда бывает ветер,¹⁴ особенно около памятника. Грустное и тяжелое

¹³ Прежде всего это касается нового восприятия фигуры Петра I в координатах римского мифа, разворачиванию которого был дан толчок 22 октября 1721 г., когда царь принял титул императора – с «сопутствующей» титулатурой Отец Отечества (калька с латинского *Pater Patriae*), Великий (соответственно второй член титула *Pontifex Maximus*, полностью прилагемого к Папе Римскому). Можно говорить о сложившемся ко времени правления Екатерины II языческом по сути культе Петра-основателя (*conditor*), слившимся с традицией обожествления римских императоров (соответствующий титул *Divus* – Божественный). Апофеозом этой традиции стало воздвижение Медного всадника и проект нового собора св. Исаакия Далматского. С изменением титулатуры изменилась и государственная символика: «В области символов стало возможным убрать из государственного обихода византийско-русские инсигнии – св. крест, бармы и шапку Мономаха» (Агеева О. Г. Титул «император» и понятие «империя» в России в первой четверти XVIII века // <http://www.tellur.ru/~historia/archive/05/ageyeva.htm>). О титулах римских императоров см.: Егоров А. Б. Проблемы титулатуры римских императоров // Вестник древней истории. 1988. № 2. С. 161–172.

¹⁴ «Всегда ветер» на одной из площадей Рима – Пьяцца дель Джезу, о чем существует известная с XVII в. легенда, пересказанная Дарией Олсуфьевой в путеводителе «Ветхий Рим»: «Однажды по улицам Рима прогуливались Ветер и Дьявол, дружелюбно беседуя. Дойдя до храма иезуитов, Дьявол неожиданно остановился и сказал: “Послушай, Ветер, мне надо зайти сюда внутрь на минутку. Подождешь меня?”. Ветер ответил: “Иди, конечно, я тебя подожду.” Дьявол зашел внутрь, но так и не показался снова. Ветер преданно остался ждать – вот почему на пьяцце дель Джезу с тех пор постоянно ветрено...». Римские маршруты Достоевского – отдельная и, к сожалению,

место. Отчего на всем свете я никогда ничего не находил тоскливее и тяжелее вида этой огромной площади?»¹⁵ (7, 34). В окончательном варианте «грустное», «тяжелое», «тоскливое»

большей частью гипотетическая тема. Из эпистолярного наследия и воспоминаний современников достоверно известно только то, что он, сразу по приезде в Рим, посетил собор Святого Петра (произведший на него «впечатление сильное <...>, с холодом по спине»), и, по-видимому, на следующий день – руины Форума и Колизей. Представляется, что материал для гипотез могут дать доступные русским путешественникам путеводители по Риму времен Достоевского, в их числе – наиболее авторитетные путеводители Мюррея (*A handbook of Rome and its environs*. London: John Murray, 1864 [7th ed.], 618 p.) и издательства Ашетт (*Viardot L. Les musées d'Italie, guide et memento de l'artiste et du voyageur, précédé d'une dissertation sur les origines traditionnelles de la peinture moderne*. Paris: Paulin, 1842; 3^{me} ed. Paris: L. Hachette, 1859).

¹⁵ Еще о римском мифе. Распространенная в высшем свете аналогия Екатерина II – Нума Помпилий (появлению которой в немалой степени способствовала кн. Дашкова, а «документальному» закреплению – стихотворное послесловие Хераскова к роману «Нума Помпилий, или Процветающий Рим», 1768) подразумевала и иную параллель: Петр I – Ромул (вознесшийся на небо и ставший покровителем Рима богом Квирином). Аналогия Петр/Ромул подкреплялась и тем, что город носил имя основателя (Roma, Рим, – Петербург; в народном сознании ассоциация *Petrp I* – Петербург постепенно заменила ассоциацию *апостол Петр* – Петербург), и легендой о пророческом появлении орла при основании Петропавловской крепости (ср. с ауспигиями). В фантазии Подростка о «бронзовом всаднике на жарко дышащем, загнанном коне» посреди болота есть еще одна «имперская» параллель: «пуп» римского форума – Lacus Curtius недалеко от здания курии, где заседал Сенат (ср. «Сенатская площадь»). Это место связано с одной из римских легенд – подвигом Марка Курция, описанном у Тита Ливия (*Ab urbe condita*, Liber VII, 6:1–6). У того же Тита Ливия приводится и другая, более прозаическая, версия топонима – в правление Ромула, когда форум еще был болотом, здесь во время войны с сабинянами чуть не увяз с конем всадник Меттий Курций, но, ободряемый криком своих, заставил коня в прыжке вынести его на сушу (*Ibid*. Liber I, 12:2–13). Упоминается озеро Курция в «Фастах» Овидия: «...ubi nunc fora sunt, udae tenuere paludes; / amne redundatis fossa madebat aquis. / Curtius ille lacus, siccus qui sustinet aras, / nunc solida est tellus, sed lacus ante fuit» (*Fasti*. Liber VI, 400–405). «Где ныне форумы суть, лежали когда-то болота, / А разольется река – наполнилось русло водой. / Курция озеро то, что сухим алтари утверждает, / Крепкая ныне земля, озером было и впрямь» (перевод мой. – Л. С). Подобные литературные и исторические параллели не безосновательны: хотя исследователями неоднократно подчеркивалось, что римская литература не оставила заметного следа в творчестве Достоевского, однако латынь он изучал под руководством отца (фрагменты од Горация, сатир Ювенала, «Фастов» и

впечатление связывается, однако, не с Сенатской площадью, остающейся все же одним из важнейших мест в художественном пространстве романа, а с иным городским видом.

Среди пейзажей Петербурга в «Преступлении и наказании», намеченных пунктирно и главным образом через описание звуков и запахов (вонь из распивочных, теснота, духота,

«Метаморфоз» Овидия, как и книги Тита Ливия, Юлия Цезаря и Тацита, – служили в XVIII–XIX вв. источником цитат для ученического перевода), историей Древнего Рима интересовался, а знакомство его с Римом современным, как помним, началось с собора св. Петра и руин *Foro Romano*. Эта параллель подкрепляется зрительным рядом: статуя Марка Курция в Версале, изваянная Бернини в 1685 г. как конный портрет Людовика XIV и позднее по требованию недовольного скульптурой короля переделанная Жирандоном в римского героя, учитывая преклонение Фальконе перед Бернини, – несомненно, один из прототипов Медного всадника (сама идея использования необработанной глыбы, а также «барочный» силуэт вздыбившегося коня в творчестве Фальконе восходят к Бернини). Памятник королю, превратившийся в памятник символу гражданской доблести, был пощажён революцией и в конце XIX в. довольно часто изображался на почтовых открытках. Следует заметить, что в традиции барокко и маньеризма Марк Курций, жертвенно устремляющийся в бездну, как правило, предстает именно на вздыбленном коне; подобный ракурс Достоевский мог видеть в королевской картинной галерее Вены, где выставилось тондо Паоло Веронезе на этот сюжет. Наконец, парадоксальным образом Марк Курций становится одной из составляющих... *петровского имперского мифа* благодаря анонимным статьям «Гражданин» и «Чувствования Россиянина, излинные пред памятником Петра Первого, Екатериною Второю воздвигнутым», опубликованным в «Санкт-Петербургском журнале» в 1798 г. (автором их считается И. П. Пнин). Эти статьи, несмотря на недолгий срок существования журнала, оставили заметный след в русской культуре (в особенности «Гражданин», буквально раздерганный на афоризмы). Статьи предлагали в качестве образца гражданина Марка Курция, в качестве образца правителя – Петра I, при этом почти буквальное повторение или легкая перефразировка некоторых формул позволяла поставить знак равенства между идеальным гражданином и идеальным монархом. Еще одна визуальная параллель (и один из прототипов статуи Фальконе) – знаменитая конная статуя императора Константина работы Бернини из собора св. Петра, также, безусловно, сопрягающаяся со складывавшимся во времена Фальконе и сложившимся ко времени Достоевского имперским петербургским мифом. Берниниевы конные статуи – в особенности Курций – прообраз, правда, уже в другом виде искусств и в романтической стилистике, известного полотна Ж.-Л. Давида «Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар» (*Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard*, 1800/1801).

жара в 30 по шкале Реомюра, крики пьяных, – отсутствие воздуха и пространства, тишины и возможности для созерцания) выделяется по контрасту (свет, пространство, «чистый воздух», солнце – и при этом некий не материальный, метафизический холод, – великолепие и пышность вида) одно описание. Это подробнее обычного прорисованная автором и именно созерцаемая героем, причем не единожды, панорама Петербурга:

[Раскольников] оборотился лицом к Неве, по направлению дворца. Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше, как смотря на него отсюда, с моста, не доходя шагов двадцать до часовни, так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение. <...> Он стоял и смотрел вдаль долго и пристально; это место было ему особенно знакомо. Когда он ходил в университет, то обыкновенно <...> случалось ему, может быть раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, пристально взглядываясь в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немой и глухим полна была для него эта пышная картина... Дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее (6, 89–90).

В чем же разгадка необъяснимого впечатления, которое оказывает «действительно великолепная панорама» на Раскольникова? В первой редакции романа разгадка «впечатления» лежит на поверхности – это *мертвенность*; вид Петербурга становится одним из мотивных узлов романа, объединяя в себе темы погребения, камня, надгробия, небытия (причем небытия изначального, не после, а без-бытийного):

Есть в нем одно свойство, которое всё уничтожает, всё мертвит, всё обращает в нуль, и это свойство – полнейшая холодность и мертвенность этого вида. Совершенно необъяснимым холодом веет от него. Духом немоты и молчания, дух «немой и глухой» разлит во всей этой панораме. Я не умею выразиться, но тут даже и не мертвенность, потому что мертво только то, что было живо, а тут знаю, что впечатление мое было совсем не то, что называется отвлеченное, головное, выработанное, а совершенно непосредственное. Я не видал ни Венеции, ни Золотого Рога, но ведь, наверно, там давно уже умерла жизнь, хоть камни всё еще говорят, всё еще «вопиют» доселе (7, 39–40).

Значимо то, что в одном из самых ярких «петербургских текстов» Достоевского проступает римский, имперский подтекст,

введенный через топонимы: Золотой Рог – сохранившая греческое название европейская часть Стамбула, то, что осталось от «второго Рима» – Константинополя,¹⁶ а с Венецией в последующих текстах Достоевского постоянно сопоставляется один из самых «световых» пейзажей – «Золотой век»; само же название бухты Золотой Рог связано с игрой солнечных лучей на закате, превращавших воды в «халколидон расплавленный».¹⁷

¹⁶ «Первый» Рим, город святого Петра, подспудно присутствует в тексте романа и через упоминание камня в отчествах и топонимах (это и Петербург, и Петр Петрович, Марфа Петровна, в особенности – *Порфирий Петрович*. «Римское» отчество имеет главный герой: Роман = лат. Romanus – римлянин; происходящий из Рима, относящийся к Риму; римский).

¹⁷ Кроме того, очевидна аллюзия в описании *панорамы Петербурга* на очень известный и некогда дискуссионный (благодаря достаточно резкой оценке Белинского) текст Гоголя – фрагмент ненаписанного романа «Аннунциата», опубликованный в журнале «Москвитянин» (1842. № 3. С. 22–67), который заканчивается *панорамой Рима*, увиденного глазами главного героя: «князь взглянул на Рим и остановился: пред ним в чудной сияющей панораме предстал вечный город. Вся светлая груда домов, церквей, куполов, остроконечий сильно освещена была блеском понизившегося солнца. Группами и поодиночке один из-за другого выходили дома, крыши, статуи, воздушные террасы и галереи; там пестрела и разыгрывалась масса тонкими верхушками колоколен и куполов с узорною капризностью фонарей; там выходил целиком темный дворец; там плоский купол Пантеона; там убранный верхушка Антониновской колонны с капителью и статуей апостола Павла; еще правее возносили верхи капитолийские здания с конями, статуями; еще правее, над блестящей толпой домов и крыши величественно и строго подымалась темная ширина Колизейской громады; там опять играющая толпа стен, террас и куполов, покрытая ослепительным блеском солнца. И над всей сверкающей сей массой темнели вдали своей черною зеленью верхушки каменных дубов из вилл Людовизи, Медичис <...>. И потом во всю длину всей картины возносились и голубели прозрачные горы, легкие, как воздух, объятые каким-то фосфорическим светом. Ни словом, ни кистью нельзя было передать чудного согласия и сочетанья всех планов этой картины! Воздух был до того чист и прозрачен, что малейшая черточка отдаленных зданий была ясна, и всё казалось так близко, как будто можно было схватить рукою. Последний мелкий архитектурный орнамент, узорное убранство карниза – всё вызначалось в непостижимой чистоте <...>. Солнце опускалось ниже к земле; румянее и жарче стал блеск его на всей архитектурной массе; еще живей и ближе сделался город; еще темней зачернели пинны; еще голубее и фосфорнее стали горы; еще торжественней и лучше готовый погаснуть небесный воздух... Боже, какой вид! Князь, объятый им, позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и всё, что ни есть на свете». Комический контраст с этой световой феерией – «провидче-

Однако в окончательном тексте это столь явное объяснение убрано. С развитием замысла, по нашему мнению, переосмысливается и дополняется новыми значениями вызывающий необъяснимое впечатление пейзаж. Ключи к разгадке, вероятнее всего, в самом описании. Во-первых, о чем говорится подробнее всего? О куполе собора Исаакия Далматского, который «ни с какой точки не обрисовывался лучше»¹⁸ (и, добавим, доминиро-

ский) сон-искушение слуги графа, Пеппе, из этого же отрывка: «Приснился ему однажды сон, что сатана <...> потащил его за нос по всем крышам всех домов, начиная от церкви Св. Игнатия, потом по всему Корсу, потом по переулку *tre Ladroni*, потом по *via della Stamperia* и остановился наконец у самой *Trinità* на лестнице, приговаривая: “Вот тебе, Пеппе, за то, что ты молился св. Панкратию: твой билет не выиграет”. – Сон этот произвел большие толки между <...> всей почти улицей; но Пеппе разрешил его по-своему: сбежал тот же час за гадательной книгой, узнал, что чорт значит 13 нумер, нос 24, святой Панкратий 30, и взял того же утра все три нумера. Потом сложил все три нумера, вышел: 67, он взял и 67. Все четыре нумера по обыкновенью лопнули». О том, как трагически преломляется этот гоголевский сюжет искушения у Достоевского, пойдет речь далее.

¹⁸ Доминанта Сенатской площади – конная статуя основателя города. Доминанта панорамы – Исаакиевский собор, также важная составляющая имперского мифа: «Если первой петербургской церковью был собор Петра и Павла, заложенный в день ангела царя <...>, то второй стала церковь во имя Исаакия Далматского, заложенная в день рождения Петра... посвященная святому, в день памяти которого [он] родился <...>. Обе церкви представляли как бы раздвоение некоего культового единства, связанного с небесными патронами царя. Тем более существенно различие между ними. С одной стороны, церковно-культурная значимость имен верховных апостолов Петра и Павла не могла быть сравнима со скромным местом Исаакия Далматского; в то время как этот последний напоминал людям Петровской эпохи в первую очередь о дне рождения их царя, апостолы Петр и Павел имели самостоятельный ореол церковно-культурных значений и вызывали воспоминания о всем комплексе идей вселенской церкви. С другой же стороны, в допетровской традиции культурный вес празднования дня ангела был значительно выше, чем царского дня рождения, имевшего светский и более приватный смысл. Ввиду всего этого церковь Исаакия, хотя и была потенциальным конкурентом Петропавловского собора в качестве патрональной святыни города, имела более “европейский” характер – в отличие от “русско-вселенского” Петра и Павла. Этому способствовало и расположение церкви в “западнической” Адмиралтейской части, тогда окраинной и населенной моряками <...> – в значительной мере иноверцами, – и связь ее с явно протестантской традицией торжественного празднования дней рождений, вытекавшей из отсутствия у протестантов культа патрональных святых. Интересно, что в дальнейшем, с перенесением центра города на

вал над городом, возносился над окружающими зданиями). Вторых, привлекает внимание в характеристике впечатления точная цитата из Евангелия от Марка («дух немой и глухой»). Наконец, в художественном пространстве романа есть сопоставимый по ряду признаков пейзаж (и, по нашему убеждению, пейзаж, созданный с авторским расчетом на подобное сопоставление) – та же точка обзора над водным пространством (с моста – с высокого берега); тип пейзажа (панорама, «широкая окрестность»); освещение (яркое солнце); процесс восприятия («смотрел вдаль долго и пристально» – «смотрел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание»); неясное для героя впечатление, не поддающееся рациональному объяснению («дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению» – «он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила»); библейская ассоциация (исцеление бесноватого юноши из Евангелия от Марка – время Авраама). Это пейзаж из эпилога:

С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его. Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание; он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила (6, 421).

Пристальное рассматривание панорамы с Николаевского (Благовещенского) моста заканчивается тем, что Раскольников бросает в воду подаяние и тем самым окончательно отрезает

южный берег Невы <...> в XVIII–начале XIX в., Исаакий превратился в главный собор Петербурга, как бы узурпировал функции, первоначально предназначавшиеся Петропавловскому собору <...>. Петровская деревянная церковь Исаакия была перестроена с явной и все более выступавшей от одного варианта к другому ориентацией на архитектуру св. Петра в Риме <...> в чин освящения Исаакиевского собора при Николае I предполагалось включить хождение крестного хода вокруг памятника Петру и пение вечной памяти покойному императору <...>. Исаакиевский собор исторически оказался связанным с «императорским» культом Петра» (Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 356–357).

себя от людей – это следствие не только убийства, но того, что он наконец осмысливает до конца в «великолепной панораме». После созерцания «широкой окрестности» степей следует тихое появление Сони и – наконец – воссоединение с миром (*с-мирение*) через любовь к ней. Очевиден продуманный контраст двух пейзажей – как ключевых образов, так и их символики, осмысления, роли в судьбе героя, основных тем (прежде всего, заявленной библейскими реминисценциями темой веры: бесноватый юноша исцеляется верой его отца; ученики Христа не могли его исцелить по недостатку веры – Авраам «отец всех верующих»).

Что же прочитывает в пейзаже Петербурга Раскольников непосредственно после преступления – и какие еще ориентиры даются автором читателю? Евангельский эпизод, на который указывает цитата, хорошо знаком любому православному человеку, прежде всего, по Мф. 17:14–23 – одному из воскресных (т. е. самых значительных) евангельских чтений, приходящихся на 10-ю неделю по Пятидесятнице (обычно – на Успенский пост). Собственно, этой историей заканчивается цикл воскресных чтений (4–10-я недели по Пятидесятнице), посвященных *чудесам Христа* – преимущественно исцелениям и изгнаниям бесов. В этом цикле – повествование об исцелении слуги римского сотника, об изгнании легиона бесов из гадаринского бесноватого, о расслабленном, о двух слепцах;¹⁹ выделяются в цикле сюжеты несколько иного плана – о чудесном насыщении пяти тысяч человек пятью хлебами и двумя рыбами и о хождении по водам.

Зачало 17-й главы Евангелия от Матфея – особое: начинается оно схождением Христа с горы Фавор, где только что Он предстал апостолам преобразившимся, а заканчивается предсказанием Голгофы. Рассказ об исцелении бесноватого юноши помещен, таким образом, между Фавором и Голгофой, но прочитывается в нем и аллюзия на еще одну гору – гору третьего искушения (и на весь сюжет искушений Христа – как человек по природе, издевавший искушение *опытно*, Христос говорит о средстве победы над «духом немым и глухим»). Впрочем, само упоминание «духа немого и глухого» не содержится в Евангелии от Матфея; оно есть в Евангелии от Марка, где рассказывается

¹⁹ Все эти сюжеты особенно отмечены Достоевским.

та же история (Мк. 9:14–27). Представляется, что включение этого эпизода не только указующей на него цитатой, а полностью входило в замысел Достоевского как один из евангельских ключей к роману (каков, например, помимо воскрешения Лазаря, рудиментарно прочитываемый через упоминание Капернаума эпизод воскрешения дочери Иаира, – даже оставшихся штрихов достаточно для его актуализации по отношению к Соне, которую тоже «воскресила любовь»).

Важно, по нашему мнению, рассмотреть соответствующий эпизод по Евангелию Достоевского в обоих изложениях – и евангелиста Марка, и евангелиста Матфея – и учесть пометки Достоевского к данным эпизодам. Начнем с литургического текста:

...подошелъ къ Нему человекъ, и падши предъ Нимъ на колѣни, сказалъ: Господи! помилуй сына моего; онъ въ новомѣсячїа бѣснуетъ, и тяжко страждетъ: ибо часто бросается въ огонь, и часто въ воду. Я приводилъ его къ ученикамъ Твоимъ; но они не могли его исцѣлить. Иисусъ, отвѣствуя, сказалъ: о родъ невѣрный и развращенный! доколѣ буду съ вами? доколѣ буду терпѣть васъ? приведите Мнѣ его сюда. И воспретилъ ему Иисусъ, и бѣсъ вышелъ изъ него, и отрокъ исцѣлился въ тотъ же часъ. Тогда ученики приступивъ къ Иисусу наединѣ сказали: почему мы не могли выгнать его? Иисусъ сказалъ имъ: по невѣрію вашему. Ибо истинно говорю вамъ: ежели вы будете имѣть вѣру съ зерно горчичное, и скажете горѣ сей: перейди отсюда туда; то она перейдетъ: и ничего не будетъ вамъ невозможнаго. Сей же родъ изгоняется токмо молитвою и постомъ. Во время пребыванія ихъ въ Галилеѣ, сказалъ имъ Иисусъ: Сынъ Человѣческій преданъ будетъ въ руки Человѣческія, и убьютъ Его, и въ третій день воскреснетъ.²⁰

В Евангелии от Марка – иной порядок событий: завершающие эпизод у Матфея слова о крестном страдании *предшествуют* исцелению юноши; Христос, произнося их, обращается не ко всем апостолам, а лишь к сопровождающим его в пути на Фавор и с Фавора Петру, Иакову и Иоанну, которые расспрашивают Его о том, что значит воскреснуть из мертвых. Что касается исцеления бесноватого, то оно у Марка прописано удивительно подробно (особенно учитывая обычно присущую евангелисту лаконичность):

Пришедши къ ученикамъ, увидѣлъ множество народа около нихъ, и книжниковъ спорящихъ съ ними. Вдругъ, увидя Его, весь народъ изумился; и подбѣгая приветствовали Его. Онъ спросилъ книжниковъ: о чемъ вы спорите съ ними? Одинъ изъ народа сказалъ въ отвѣтъ:

²⁰ НОВЫЙ ЗАВѢТЪ Господа нашего ИСУСА ХРИСТА. СПб., 1823. С. 43–44. Приводится по: <http://dostoevskij.karelia.ru/Gospel/044/text.htm>.

Учитель! я привелъ къ Тебѣ сына моего, одержимаго духомъ нѣмымъ. Всякой разъ, когда схватываетъ его, терзаетъ; и онъ испускаетъ пѣну, и скрежещетъ зубами и сохнетъ. Я просилъ учениковъ Твоихъ, чтобы выгнали его; но не могли. Иисусъ отвѣтствуя ему, говоритъ: о родъ невѣрный! доколѣ буду съ вами? доколѣ буду терпѣть васъ? приведите его ко Мнѣ. И привели его къ Нему: и когда бѣсноватый увидѣлъ Его; тотчасъ духъ потрясъ его: онъ упалъ на землю, и валялся, испуская пѣну. И спросилъ Иисусъ отца его: какъ давно это ему приключилось? Онъ сказалъ: съ младенчества; и многократно бросалъ его, то въ огонь, то въ воду, чтобы погубить его; но, естли можешь скольконибудь, умиლოსердись надъ нами, помоги намъ. Иисусъ сказалъ ему: естли можешь скольконибудь вѣрить, все возможно вѣрующему. И вдругъ отецъ отрока того возопилъ со слезами: вѣрую, Господи! помоги моему невѣрію. Иисусъ, видя, что сбѣгается народъ, запретилъ духу нечистому, сказавъ ему: духъ нѣмый и глухій! Я тебѣ повелѣваю, выдь изъ него, и впредь не входи въ него. И духъ вскричавъ, и сильно потрясши его, вышелъ; и онъ сдѣлался какъ мертвый, такъ что многіе говорили: онъ умеръ. Но Иисусъ, взявъ его за руку, поднялъ его; и онъ всталъ.²¹

Что в этом эпизоде безусловно соотносится с историей Раскольникова? Во-первых (с отрицательным знаком) – роль отца, которого у Раскольникова нет, но присутствие которого велико именно в первой части романа (сон о лошади; заклад – отцовские часы-глобус²²). Раскольников бунтует против отца «земного», как бунтует и против Отца Небесного, – тем больше раскол между ним и Христом, к которому евангельский отец приводит страждущего сына. Во-вторых, это главная в романе тема *воскресения* (воскрешения юноши, который «сделался как мертвый», и воскресения Спасителя на третий день пребывания во гробе, – предсказание, соотнесенное с последующим воскрешением Лазаря четверодневною). Значимо и упоминание того, что «дух немой и глухой» бросал отрока «то в огонь, то в воду» – Раскольникова «чѣрт тащил» так же и в огонь (первоначальный замысел: спасение детей из пожара не до, а после убийства, не ради самих спасенных, а в большей степени чтобы восстановить связь с людьми) и в воду (мысль о самоубийстве, которая посещает Раскольникова; женщина, бросившаяся в воду, поступок которой кажется ему зна́ком). Наконец, это тема веры, очень значимая для Достоевского («Верую, Господи, помоги моему неверию» была и его личной молитвой) и развитая

²¹ Там же. С. 104–105.

²² Значение этих образов подробно рассмотрено Т. А. Касаткиной в ряде статей и комментарии к роману.

наиболее полно в «Братьях Карамазовых» тема трех самых страшных для человека искушений («чудом, тайной и авторитетом»), которые первым претерпел Христос.

Маргиналии Достоевского, относящиеся к данному эпизоду, все связаны именно с этими мотивами: подчеркнут ногтем справа стих 10 девятой главы Евангелия от Марка («И они удержали это слово, спрашивая друг друга, что значит: воскреснуть из мертвых») и стих 12 той же главы – ответ на этот вопрос («как написано о Нем, *надлежит* много пострадать и быть уничижену»). Рассказ о бесноватом юноше заложен (согнут угол), и это неудивительно: безусловно, в этом эпизоде очень многое *лично* затрагивало Достоевского; он тоже мог бы, как евангелист – болезнь отрока, описать свою болезнь словами «дух сотряс его; он упал на землю и валялся, испуская пену». Значим был и путь исцеления, указанный Христом – слова, дважды подчеркнутые пером Достоевского (стих 21 в Евангелии от Матфея): «...и ничего не будет вам невозможного <если веруете>. Сей же род изгоняется токмо молитвою и постом» (т. е., по словам Феофана Затворника, «всесторонним воздержанием» и «всесторонним богообщением»). Но это и – по роману – единственный путь исцеления для Раскольникова, у которого и «всестороннее воздержание», и «всестороннее богообщение» давно нарушены.

И современные Достоевскому, и современные нам богословы по понятным причинам (пост и молитва как основное лекарство от беснования; схожесть формул изгнания – «отойди от Меня, сатано», «дух немый и глухий, выдь... и впредь не входи...») рассматривают эпизод об исцелении отрока в контексте с рассказом о сорокадневном посте и искушениях Христа в пустыне. По нашему мнению, этот сюжет, имеющий свою каноническую иконографию, и идейно, и *визуально* прописан Достоевским в романе «Преступление и наказание». Более того: поэма о Великом Инквизиторе в «Братьях Карамазовых» также восходит к тому же образному ряду и, безусловно, мотивно связана с «римско-петербургской» темой в «Преступлении и наказании» теснее, чем с каким-либо иным из произведений Достоевского.

Во-первых, у евангелистов искуситель называется сатаной или диаволом, т. е. *разделителем, отъединителем*²³ от Бога и

²³ Так и Раскольников на мосту после созерцания панорамы «отрезал» себя от всех и вся, бросив в воду подаяние купчихи.

людей; в поэме о Великом Инквизиторе он неоднократно, акцентированно именуется «духом», всегда с приложением незначительно варьирующихся эпитетов («страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия», «страшный дух», «могучий и умный дух», «умный дух, страшный дух смерти и разрушения», «великий страшный дух»). Это несомненная аналогия с цитирующимся в «Преступлении и наказании» фрагментом Евангелия от Марка – просто потому, что другого примера подобного употребления слова «дух» в приложении к бесу (диаволу, демону) в Евангелиях нет. «Нечистый дух (духи)» встречается часто, но такой сниженный эпитет в поэме Ивана неуместен.

Во-вторых, при описании пришествия Спасителя Иван обращается к чудесам, совершенным в Капернауме, – исцелению слепорожденного и воскрешению дочери Иаира (одному из важнейших евангельских контекстов черновых редакций), «пересоздавая», «раскрашивая» и психологически детализируя их в своей поэме.

В-третьих, в «Поэме...» Ивана возникает раскольниковская тема «разрядов» и «процента», весьма узнаваемая, хотя и несколько переосмысленная (Инквизитор переосмысливает смысл Церкви, дьявол, искушающий Христа, – Священное Писание).²⁴

Наконец, в «Преступлении и наказании» (явственнее всего в первой части) и в поэме о Великом Инквизиторе сохранен, как уже сказано, визуальный ряд, сохранена каноническая иконография сюжета «Искушения Христовы» (при этом скорее в *западной*, чем в восточной, традиции).

В православной иконописи этот сюжет встречается сравнительно редко, как правило, не ранее XV–XVI вв. Это «Крещение с искушениями»: в центре иконы каноническое Крещение/Богоявление, справа и слева по краям – симметрично расположенные третье (на горе) и второе (схематичная панорама Иерусалима с возвышающимся храмом) искушения; под Иерусалимом изображается пустыня первого искушения

²⁴ «Великий пророк твой в видении и в иносказании говорит, что видел всех участников первого воскресения и что было их из каждого колена по двенадцати тысяч. Но если было их столько, то были и они как бы не люди, а боги. <...> ...а остальные? И чем виноваты остальные слабые люди, что не могли вытерпеть того, что могучие? Чем виновата слабая душа, что не в силах вместить столь страшных даров? Да неужто же и впрямь приходил ты лишь к избранным и для избранных?» (14, 234)

(в этом также – симметрия, полнота картины мира: город, храм все время противопоставлены «природным», вне присутствия человека, местам).²⁵ Есть, впрочем, и отдельный сюжет «Искушения Христовы», причем чаще встречается он во фресковой живописи XVIII–XIX вв., явно несущей следы западного влияния, если же на иконах, то в клеймах.

Достоевский, скорее всего, познакомился с этим сюжетом именно в западной традиции, причем в высочайших ее образцах. Впервые – в Венеции, в соборе Святого Марка в 1862 г. (мозаика XII в. в трансепте²⁶). Второй раз, вполне возможно, – в Сикстинской капелле в Риме²⁷ (фреска Боттичелли на правой

²⁵ См., напр.: Богоявление с евангельским сказанием об искушении Христа. Выг (?). Середина XIX в. Дерево, левкас, темпера. Размер – 45,3×39 см. Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева // Каталог выставки «Иконы из частных собраний. Русская иконопись XIV–начала XX века». М., 2004, С. 129, 223.

²⁶ В соборе св. Марка с мозаикой «Искушения Христа», своим ритмом, заданным чередованием возвышенностей и бездн, четкой трехчастной композицией соотносится более поздняя мозаика из Страстного цикла «Моление о чаше». Обе мозаики – особенно более раннее «Искушение» – насыщены светом, буквально излучают его благодаря доминированию золотого смальтового фона («Фигуры бледные, хрупкие, словно взвешенные в золотом фоне». Данилова И. Е. Итальянские впечатления. М., 2004. Вып. 42. С. 34.) А. Г. Достоевская вспоминает, как «в Венеции <...> Федор Михайлович был в полном восторге от архитектуры церкви св. Марка (Chiesa San Marco) и *целыми часами рассматривал украшающие стены мозаики*» (Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1987. С. 208); так могло быть и при первом посещении Венеции в 1862 г.

²⁷ Был ли Достоевский в Сикстинской капелле во время своего пребывания в Риме? «За» то, что Сикстинская капелла связана с Гоголем: это одно из любимых писателем мест Вечного города, куда он водил приезжавших к нему друзей (самое подробное воспоминание об этом оставила А. О. Смирнова-Россет: «В Сикстинской капелле мы с ним любовались картиной Страшного суда. Одного грешника тянуло то к небу, то в ад. Видны были усилия испытания. Вверху улыбались ему ангелы, а внизу его – чертенята со скрежетом зубов. “Тут история тайн души, – говорил Гоголь. – Всякий из нас раз сто в день то подлец, то ангел”» (Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1990. С. 52). Достоевский с огромным пиететом относился к Пушкину и Гоголю, проверить на себе их «потрясающие впечатления» было бы для него важным. «За» и личный, авторский, сюжет: то, что Герцен незадолго до путешествия (соответствующий пассаж опубликован в 1864 г., но вполне вероятно, что при личной встрече в 1862 г. Герцен мог развернуть эту мысль в беседе с автором) сравнил «Записки из Мертвого дома» с Дантовым адом и алтарной фреской Микеланджело «Страшный суд» из Сикстинской капеллы. Наконец, Сикстинская капелла – одно из основных мест паломничества образованных путешественников конца XIX в., третье по

стене²⁸). Для иконографии искушения Христа характерна четкая трехчастная композиция и прозрачный символизм.

Первое искушение: визуальный мотив *камня*. Искушение голодом и легким способом сразу насытить (постоянное для лучших – но находящихся в прелести – героев Достоевского, в том числе и Раскольникова). Дьявол чаще всего изображается в оде-

значимости после собора святого Петра и Форума, что к тому времени объяснялось уже не только интересом к фрескам Микеланджело и к истории папства, но и тем, что прерафаэлиты и Рёскин заново «открыли» Боттичелли. Согласно путеводителю Мюррея 1864 г., никаких препятствий для желающих посетить капеллу не было. При договоренности с клерками Ватикана и французской администрацией возможно было даже работать там с мольбертом, копируя фрески (во времена Гоголя таким разрешением охотно пользовались русские художники, стажирующиеся в Риме). «Против» – отсутствие каких бы то ни было упоминаний об этом посещении; Ю. Карякин, например, считает маловероятным то, что встреча с Микеланджело – если она была – никак не отразилась в творчестве Достоевского. Представляется, что «прогнозировать» такие отражения трудно, да и не всегда они бывают ощутимыми, «цитатными». Не отразился ведь прямо и непосредственно («цитатно») хотя бы тот же собор св. Петра, произведший на Достоевского неоспоримо сильное впечатление. Или, скажем, «Мертвый Христос» Гольбейна, пейзаж Лоррена, Аполлон Бельведерский, Сикстинская мадонна прямо упомянуты в его романах и публицистике, – но как *прямо* отразились в его творчестве двери флорентийского Баптистерия работы Гиберти, изображение которых он мечтал иметь в своем кабинете (и мечту эту осуществил)? Все шедевры, о которых мы *документально* знаем, что Достоевский обратил на них внимание, очень разные по своему стилю, эстетике, силе воздействия, и отметил их писатель не только из-за художественной ценности их (хотя вкус его, надо сказать, безупречен), а из-за «судьбы скрещений», созвучия каким-то внутренним своим токам. Потому мог он и в Сикстинской капелле бросить взор – по пути к алтарю и «Страшному суду» Микеланджело – на фреску «Искушение Христа» Боттичелли. И, возможно, увидеть тогда только ее – редкий по иконографии сюжет, но в его впечатлениях – уже сюжетный повтор, «рифму» к мозаике Сан-Марко и одному из наиболее потрясших его евангельских повествований. Возможно, и двери Гиберти – «рифма» к копии Райских врат работы Екимова в Казанском соборе, напоминание во Флоренции о доме, о городе, куда так тянуло вернуться.

²⁸ Интересно впечатление от фресок Боттичелли, зафиксированное нашей современницей, искусствоведом И. Е. Даниловой. При первом посещении Сикстинской капеллы, в молодости, Микеланджело явно заслоняет всё иное: «Ватикан. Сикстинская капелла. Поражают грандиозные размеры, особенно высота. Микеланджело господствует, остальных фресок почти не видишь <...>. Страшный суд – заметить: просвет неба внизу и полный мрак в самом аду» (Данилова И. Е. Итальянские впечатления. М., 2004. Вып. 42.

янии отшельника²⁹ (каковы многие герои Достоевского – адепты «идеи» – тот же Раскольников или Аркадий Долгорукий; Великий Инквизитор в прошлом – настоящий отшельник, аскет, питавшийся акридами), в руках его – *камень* или *камни*.

Второе искушение: мотив *купола*. Искушение *гордыней*. «Проба» на Сына Божьего (Раскольников, гордый по преимуществу, этого искушения не выдерживает – главное для него доказать себе, кто он на самом деле). Евангелист Лука рассказывает именно об этом искушении последним, по-видимому, для того, чтобы подчеркнуть параллель пустыня – «святой город» (Иерусалим). У Боттичелли и на мозаике Сан Марко второе искушение – центр и доминантная точка композиции. Интересно, что в Евангелиях указывается, что Господь находился на *крыле* храма, месте, с которого иногда произносились проповеди (как в рассказе Евсевия о мученичестве праведного Иакова, который был поставлен на крыло храма Иерусалимского для такой проповеди, а затем, из-за того, что его речь разозлила толпу, сброшен вниз). В иконографии искушения Христос чаще всего изображается именно *на куполе* или сам купол выступает в качестве метонимии второго искушения.

Итак, мы видим, что первое и второе искушения образно прописаны в романе «Преступление и наказание» – через мотив камня и в панораме Петербурга, отсылающей к евангельскому тексту о бесноватом отроке и условиях одоления бесов, панораме, в которой доминирует купол Исаакиевского собора.³⁰

С. 14). Но вот – новая встреча с Сикстинской капеллой, в зрелом возрасте, и впечатления уже несколько иные: «Ватикан. Сикстинская капелла. Всё-таки есть образное несоответствие драматизма композиции, сложных, перетруженных поз <...> и светло-розовых и голубых тонов живописи. Фрески кватроченто на стенах, особенно *Боттичелли с его таинственным мельканием золота*, очень хороши» (Там же. С. 44).

²⁹ Одно из распространенных в комментариях к евангельскому рассказу об искушении богословских мнений – то, что диавол мог не духом, а во плоти являться Христу, при этом в первом искушении он предстал отшельником, во втором – ангелом света (в таковом виде он прельщает возгордившихся пустынников, внушая им, что они достойны сохождения высших сил), в третьем – властителем, «князем мира сего» в венце и порфире (ср.: идея «озаряет» Раскольникова «как солнцем»; солнце сияет на куполе Исакия).

³⁰ Интересно, что с Исаакием, в той же мере или даже больше, чем с Казанским собором, связаны «итальянские» – по сходству или по контрасту –

Третье искушение – искушение верой. Основной мотив – гора; с неё «открываются все царства мира». По-видимому, это искушение остается уже за пределами романа – испытание веры, «горнило сомнений» и «осанна» лишь пунктирно указаны в финале романа.

Пейзаж Петербурга и пейзаж степей, открывающийся с высокой точки, связаны по сходству (точка обзора над водной поверхностью – панорамный вид – ссылка на Священное Писание – символическое наполнение каждого образа) и по контрасту «впечатления» на героя и связанных с ним мыслей и поступков.

Таковыми же контрастирующими и сходными пейзажами становятся (по сравнению со столь же идиллическими, но в ином ключе «Золотыми Веками» «скитальцев», «русских европейцев») те виды, которые созерцают «странник» Макар Долгорукий³¹ («Подросток») и «русский инок» Зосима или его брат («Братья Карамазовы»).

Интересные и многозначные случаи «световой информации» в творчестве Достоевского – *свет в цитате*. Большинство подобных цитат связаны с традицией немецкого романтизма – прежде всего они взяты из произведений Шиллера, которого Достоевский, как известно, «знал всего» и любил с юности и до самой смерти. Пример серьезного, буквального, восторженного цитирования фрагментов со световыми образами – «Исповедь горячего сердца. В стихах» («Братья Карамазовы»).

Однако таких, не искаженных по смыслу, цитат в поздних романах Достоевского меньше, чем цитирования со смысло-

ассоциации петербуржцев. У Тютчева «раскольниковская» панорама вызывает аналогию с Генуей, при этом *зимний ночной* пейзаж, как и *летний дневной* у Раскольникова, поражает своим мертвенным блеском («Глядел я, стоя над Невой, / Как Исаака-великана / Во мгле морозного тумана / Светился купол золотой. // Выходили робко облака / На небо зимнее, ночное, / Белела в мертвенном покое / Оледенелая река». Лирический герой «грустно-молчалив», «околдован» Севером, «прикован» к «гранитной полосе» его и грезит о Юге). У русских художников этот же храм вызывал ассоциации с разнотильным венецианским Сан-Марко, по-видимому, из-за того, что русские мозаичисты учились технике мозаики в мастерских Ватикана, а смальту изготавливали итальянские мастера, приехавшие в Петербург.

³¹ См. «Проснулся я заутра рано...» (13, 290).

вым смещением. Так, в исповеди Ипполита («Идиот») профанируется элегическая по своей стилистической окраске тема «закат» – «восход». В цитируемой им строфе Мильвуа, чье «Падение листьев» и «Цветок» многократно переводились и переосмысливались в собственном творчестве русскими элégиками, герой Достоевского видит лишь «затаенную желчь» и иронически называет пассаж Мильвуа «академическим благословением жизни».³² В ответ, страшным образом пародируя

³² Ипполит, полагая, что приводит строфу Мильвуа, на самом деле не совсем точно цитирует Жильбера. Однако в контексте романа, как представляется, важны и упоминание Мильвуа, и непосредственный источник цитаты, и контекст ее. В наследии Мильвуа есть несколько произведений, которые могут быть отнесены Ипполитом к себе, причем не столько в оригинале, сколько в их русской версии; в особенности это относится к элегии «Падение листьев» в вольном переводе (фактически, вариации на тему) Батюшкова – «Последняя весна» (1815). Элегия Батюшкова, безусловно, объединяет мотивы и «La Chute des feuilles», и «Ode IX, imit e de plusieurs psaumes» (среди современников Жильбера ода была известна под другим названием – «*Adieux à la vie*», «Прощание с жизнью»). Батюшков пользуется тем же приемом, что и Ипполит, – *элегического контраста*, перенося действие элегии Мильвуа из осени в весну (весной прощается с жизнью и лирический герой Жильбера): «В полях блистает Май веселый! / Ручей свободно зажурчал, / И яркий голос Филомелы / Угрюмый бор очаровал: / Всё новой жизни пьет дыханье! / Певец любви, лишь ты уныл! / Ты смерти верной предвещанье / В печальном сердце заключил». Сходство со стихотворением Жильбера у Батюшкова и в том, что его герой – поэт (у Мильвуа – просто «больной юноша»), и в описании весны, и в порицании хладности друзей, что у Батюшкова превращается в призыв: «Закройте памятник унылый, / Где прах мой будет истлевать; / Закройте путь к нему собою / От взоров дружбы навсегда <...>. / И дружба слез не уронила / На прах любимца своего» (пассаж из концовки оды Мильвуа). Ипполит цитирует последнюю строфу парафрастической «Оды IX» Жильбера, предшественницы всех элегий на смерть юноши-поэта («O, puissent voir votre beauté sacrée (в канонической редакции Жильбера – Ah, puissent voir longtemps votre beauté sacrée. – Л. С.) / Tant d'amis sourds à mes adieux! / Qu'ils meurent pleins de jours, que leur mort soit pleurée, / Qu'un ami leur ferme les yeux!»), но для понимания многих мест его исповеди важны и предыдущие строфы, поясняющие, о какой *beauté sacrée* идет речь: «Au banquet de la vie, infortune convivé, / J'apparus un jour, et je meurs: / Je meurs, et sur ma tombe, où lentement j'arrivé, / Nul ne viendra verser des pleurs. / Salut (вар.: Adieu. – Л. С.), champs que j'aimois, et vous, douce verdure, / Et vous, riant exil des bois! / Ciel, pavillon de l'homme, admirable nature, / Salut (вар.: Adieu. – Л. С.) pour la dernière fois!» (У жизни с празднества, едва ли гость ей милый, / В тот день, как призван был, я должен уходить; / Умру –

элегический контекст, Ипполит «положил умереть в Павловске, на восходе солнца» (мысль об этом впервые приходит к нему на закате, когда он смотрит на Неву с Николаевского моста³³). У Ипполита вообще вражда с солнцем – и в то же вре-

и не придёт никто мою могилу, / Куда уж движусь я, слезою окропить.
/ Прости, покров небес над милыми полями, / Ты, зелень нежная, и вы,
мои леса, / Улыбкою своей смягчившие изгнание / Поэта-пришлеца. / Ах!
Эта красота надолго перед вами, / К кому взывал “прости!” и кто остался
глух! / Оплачет вас любовь, исполнившихся днями, / И мёртвые глаза
закроет верный друг. – Перевод мой. – Л. С. Цит. по: *Oeuvres complètes de Gilbert publiées pour la première fois avec les corrections de l'auteur et les variants accompagnées de notes littéraires et historiques*. A Paris: chez Dalibon, Libraire, Palais-Royal, Galerie de Nemours. MDCCCXXIII. P. 133.)
Цитата из Жильбера расширяет пушкинский контекст романа «Идиот»: единственный во времена Достоевского достаточно точный, во всяком случае, сохраняющий важнейшие образы оригинала, впервые найденные именно Жильбером (*banquet de la vie* – «пир/празднество жизни», *infortune convivé* – «несчастливый гость/сотрапезник», *J'apparus un jour, et je meurs* – «явился на один день, и умру», *un ami ... ferme les yeux* – «друг закроет <им> глаза») перевод строфы из «Оды» Жильбера принадлежал Пушкину («Мне кажется: на жизненном пиру / Один с тоской явлюсь я, гость угрюмый, / Явлюсь на час – и одинок умру. / И не придет друг сердца незабвенный / В последний миг мой томный взор сомкнуть...» «Встречаюсь я с осьмнадцатой весной...» (Князю А. М. Горчакову). 1817) Возраст лирического героя пушкинского послания – это и возраст Ипполита: «Ипполит был очень молодой человек, лет семнадцати, может быть и восемнадцати» (8, 215).

³³ Как помним, именно в этой точке пространства пребывает и Раскольников, отвергая – в милостыне купчихи – связь с родом человеческим и миром в целом. Вновь «великолепная панорама» залита светом: «Это было в начале мая, вечер был ясный, огромный шар солнца опускался в залив» (8, 335). В тот момент, когда Ипполит и Бахмутов, облокотившись на перила, смотрели на Неву, Ипполиту, только что рассуждавшему перед тем о том, какое значение имеют в жизни людей малые добрые дела, личная милостыня («все ваши мысли, все брошенные вами семена, может быть уже забытые вами, воплотятся и вырастут; получивший от вас передаст другому»), – вспомним милостыню, поданную Раскольникову, – приходит в голову то, что ночью превратится в «первое семя моего “последнего убеждения”. <...> Страшный испуг напал на меня наконец и не оставлял и в следующие за тем дни. Иногда, думая об этом постоянном испуге моем, я быстро леденел от нового ужаса: по этому испугу я ведь мог заключить, что “последнее убеждение” мое слишком серьезно засело во мне и непременно придет к своему решению» (8, 337). Окончательно «идея» Ипполита – самому лишить себя жизни – оформляется при взгляде на картину Гольбеина «Мертвый Христос», которую он видел у Рогожина. Сходство с «впечатлением» Расколь-

меня постоянный интерес к нему; для него солнце символизирует всё, что связано с жизнью и что приносит ему мучение, причем интерес этот очень литературен. Солнце для Ипполита – всегда знак, намек на что-то, напоминание о том, чего он лишен, а не источник света, не «живая жизнь». Литературные ассоциации многочисленны: предсмертная ода Жильбера с гимном «восхитительной природе», «Падение листьев» Мильвуа (как и Жильбер, скончавшегося молодым и при жизни в стихах оплакавшего свою смерть), – там умирающий юноша ловит последний луч тусклого солнца, – «Пролог на небесах» из «Фауста» Гёте и Откровение Иоанна Богослова: «Как только солнце покажется и “завучит” на небе (кто это сказал в стихах: «на небе солнце зазвучало»? бессмысленно, но хорошо!) — так мы и спать. Лебедев! Солнце ведь источник жизни? Что значат “источники жизни” в Апокалипсисе? Вы слышали о “звезде Полынь”, князь?» (8, 309). Всё, что имеет отношение к восприятию «праздника жизни» умирающими, находящимися на границе миров или на пороге катастрофы, Ипполитом изучено, переосмыслено, подвергнуто критике и... в схожих образах преломлено в его «Исповеди». Он поистине «учится умирать» на чужом примере, но «последнее прости» красоте мира не очень удастся ему. И, несмотря на то что герой Достоевского иронизирует над элеги-

никова от панорамы Петербурга и вида на Исаакиевский собор очевидно, и «разгадка» его та же, что и, по Ипполиту, разгадка воздействия картины Гольбейна: «Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования. Они должны были разойтись в ужаснейшем страхе, хотя и уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута. И если б этот самый учитель мог увидеть свой образ накануне казни, то так ли бы сам он взмог на крест и так ли бы умер, как теперь? Этот вопрос тоже невольно мерещится, когда смотришь на картину» (8, 339). Здесь *искушение верой* отнесено не только к апостолам, но и к самому Христу, и речь идет не об исцелении по вере, не о *воскрешении* по вере другого человека, а о *преодолении смерти, небытия* по вере (вот что, по-видимому, было для Достоевского «духом немым и глухим»). Ипполит – именно тот «иной», у кого от этой картины «может вера пропасть». Евангельские «ключи» к «Преступлению и наказанию» (воскрешение Лазаря, воскрешение дочери Иаира) вспоминает и он, но картина Гольбейна для него – та очевидность, которая делает *чудо воскрешения* ничего не значащим перед невозможностью *чуда воскресения*.

ческими штампами «гроб юноши», «нежеланный гость на пиру жизни», «преданный друзьями неведомый миру гений», именно так он воспринимает происходящее с собой – и именно такого восприятия втайне ждет от окружающих. Однако для элегии требуется и элегическое «я», смиренно принимающее свою судьбу как досадное исключение из объективно существующей мировой гармонии³⁴ – «шиллеры в чистом виде», по словам другого героя Достоевского, Аркадия Долгорукого – что невозможно для бунтующего Ипполита.

Особый случай цитирования в произведениях Достоевского – обращение к опусам героев-литераторов. В «Бесах» мотивы света профанируются в стихотворениях Верховенского-младшего «Светлая личность» и «Жил на свете таракан...» капитана Лебядкина. Очень интересен для анализа «вечер» у Настасьи Филипповны и игра в пети-жё. Рассказаны три «анекдота»: Фердыщенко, генерала Епанчина и Тоцкого; двое последних, по выражению Фердыщенко, с «особенным литературным удовольствием» обработаны. В этих литературных миниатюрах большую роль играет время суток – вечер – и заходящее солнце, подробно и не без потуг на элегический стиль обрисованное генералом, причем воодушевляется он по ходу рассказа: если поначалу его умирающая старуха «сидит в сенцах одна-одиношенька, в углу, *точно от солнца забила*сь, рукой щеку себе подперла», «мухи жужжат, *солнце закатывается*, тишина», то в финале «анекдота», когда речь идет о последствиях в жизни

³⁴ Цитируемое Ипполитом выражение из «Фауста» – «Пролог на небесах» – ложится в общую «копилку» его обвинений миру: речь в нем идет о *мировой гармонии*, «музыке сфер», хоре, поющем хвалу Создателю, в которой один из самых мощных – голос Солнца: «Die Sonne tönt nach alter Weise, / In Brudersphären Wettgesang, / Und ihre vorgeschriebne Reise / Vollendet sie mit Donnergang. / Ihr Anblick giebt den Engeln Stärke, / Wenn keiner sie ergründen mag. / Die unbegreiflich hohen Werke / Sind herrlich wie am ersten Tag» (Звуча в гармонии вселенной / И в хоре сфер гремя, как гром, / Златое солнце неизменно / Течет предписанным путем. / Непостижимость мирозданья / Дает нам веру и оплот, / И, словно в первый день созданья, / Торжественен вселенной ход! *Пер. Холодковского*). Соотносится этот отрывок и с швейцарскими впечатлениями князя Мышкина, который при свете закатного солнца ощущал себя «выкидышем» из мировой гармонии. По отношению к Ипполиту ирония цитируемого выражения еще и в том, что это отрывок из монолога архангела Рафаила – целителя недугов телесных и душевных, избавителя от страданий и демонов.

рассказчика и живописуется «впечатление», им производимое, жанровая зарисовка преобразуется в романтическое полотно, в речи генерала появляются элегические штампы и элементы высокого стиля, поначалу иронически-стыдливые, но в рассказе о собственном подвиге содержания старушек в память об умершей уже почти торжественные. Теперь смерть старушки выглядит так: «С закатом солнца, в тихий летний вечер, улетает и моя старуха, — конечно, тут не без нравоучительной мысли; и вот в это-то самое мгновение, вместо *напутственной*, так сказать, *слезы...*» (8, 127).

«Милый рассказ» Афанасия Ивановича не менее литературен, хотя его претекст — не сентименталистская повесть и не элегия, а названный им самим роман Дюма-фиса «*La dame aux camélias*» (что в присутствии Настасьи Филипповны — бестактность). И в рассказе Тоцкого основные фазы действия связаны с *вечером*, на закате, и утром, на *рассвете*; к вечеру должны поспеть камелии, на рассвете Тоцкий добывает их у «исконно русского» старика и к пробуждению Анфисы Алексеевны посылает ей букет, у обманутого Пети «к вечеру бред и к утру горячка». Рассказ Тоцкого — не буколическая сцена из деревенской жизни, а в высшей степени театральное — и связанное с театром — «постановочное» действо, и сам его вечер — «в свете», светский раут.

Оба героя, приступая к повествованию, декларируют обоснование выбора сюжета глубинами собственного сердца: у Епанчина «скребущее по сердцу впечатление», у Тоцкого «совесть и *память сердца*³⁵ тотчас же подскажут, что именно надо рассказывать». В то же время обе истории «сделаны» по литературным образцам и производят впечатление никогда не бывших на самом деле. Черту под пети-жё подводит Настасья Филипповна, разворачивая прямо на глазах рассказчиков остроконфликтную, истинную драму характеров и обстоятельств; финал ее для Тоцкого и Епанчина — «И уже больше *не будет вечеров*, господа!», где «вечера» можно отнести и к собраниям у Настасьи Филипповны, и к тем «вечерам», которыми обрамляют кульминацию своих «анекдотцев» рассказчики.

³⁵ Опять элегический стиль — несомненная реминисценция из «Мой гений» (1815) К. Д. Батюшкова: «О, *память сердца*! Ты сильнее / Рассудка памяти печальной...».

Безусловно, отдельного исследования требуют световые мотивы в портретах персонажей Достоевского («светлая мысль», «светлый взгляд», «лицо просветлело/осветилось» и др.), говорящие фамилии, связанные с образами света (похоже, такой случай один, но очень значимый: почти в финале «Братьев Карамазовых» от хроникера – изумленного, как и читатель – узнаем фамилию Грушеньки: *Светлова*) и в особенности – *свет в интерьере*. Здесь Достоевский сопоставим с живописцами, использующими светотень как основной прием характеристики персонажей и обстоятельств – с Рембрандтом или Тинторетто. Как и в пейзаже, образы света в интерьере Достоевского «работают» и по аналогии, и по контрасту. Могут они и характеризовать персонажей: так, Аркадий Долгорукий свою комнату в доме мамы называет «светёлкой», для Версилова она с первого его появления там – «гроб»; безусловно, такое восприятие одного и того же замкнутого пространства не случайно. В интерьере Достоевского помимо игры солнечных лучей особо выделяются такие источники света, как *свеча* – не свечи, а именно свеча, которую герои держат друг перед другом, перемещают, от огня которой прячутся в темные углы (обычно это происходит при наиболее напряженных диалогах или почти безмолвных сценах открытия друг друга, перемены отношения друг к другу, часто – на лестнице, на выходе/переходе, в тесных комнатах). *Лампада* (киот) как источник света часто связана с детскими воспоминаниями, женскими образами (мать Алеши и Ивана в «Братьях Карамазовых»; Софья Долгорукая в «Подростке»; Соня и Лизавета в «Преступлении и наказании»).