

«СЛЕЗИНКА РЕБЕНКА»: ТЕОДИЦЕЯ Л. Н. ТОЛСТОГО И Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Для каждого верующего один из труднейших вопросов — вопрос теодицеи, отношение к существованию зла, и особенно — в его самом необъяснимом с точки зрения человеческой справедливости проявлении — страдании безгрешных, невинных.

История христианства хранит множество примеров страдания, смысл которого доступен разуму: в гибели мучеников, аскезе пустынников, раскаянии великих грешников — свет духовного подвига, очищающий и преображающий всех участников драмы — подвижника, очевидцев, а порой — и палачей.

Книга Иова уже не столь объяснима (и не случайны различные толкования ее). Но Иов «жил сто сорок лет» после того, как слышал голос из тучи, «и благословил Бог последние дни Иова более, нежели прежние»¹; и он сам, и друзья его, и соплеменники, и любой, открывший Библию на строке «Был человек в земле Уц, имя его Иов...» имели возможность хотя бы попытаться осмыслить обретенный опыт, может быть, даже извлечь из случившегося простой, но не явный ранее урок: то, что бедствие — не всегда кара, гнев Господень, а бедствующий — не всегда виновник своей беды; то что вера познается не по благочестию в благополучии, а по твердости в испытании; то, что напрасно смертный ищет объяснение Божьему промыслу... Уже в том, что история человека из города Уц внесена в Книгу Книг, есть некий смысл, не требующий иных оправданий происшедшему.

Но как быть со страданием, пресекающим жизнь в самом ее начале, когда оно не может быть осмыслено, осознано, ничего не дает будущему? «Слезинка ребенка» Ивана Карамазова, при всем сочувствии к «маленькому замученному», обычно читается именно с точки зрения будущего, которого жертва уже не имеет («Ну... что же его? (...) — Расстрелять!» — о палаче). Все вопросы Ивана Карамазова — вопросы о бу-

душем: искупление, которого не может быть; отмщение, «ад для мучителей», который не может ничего поправить; мировая гармония, которой нельзя принять на таких условиях — все это имеет значение для живых; «те уже замучены».

Но если виновные — не чудовища, подобные генералу, за-
травившему мальчика собаками, а такие же дети (Илюша
Снегирев)? Если виновных нет вовсе (Костя в рассказе Л. Н.
Толстого «Молитва»²)?

Такое страдание, «очищенное» от всего, что могло бы
придать ему смысл, — кары, испытания, подвига, духовного
опыта («Поверь, мой друг, страданье нужно нам // не зная
его, нельзя — узнать и счастья»³), жертвы во имя истины, чу-
жого преступления, — страдание **само по себе**, когда остаются
два действующих лица — Бог и невинно замученный —
как объяснить его?

«Молитва» Л. Н. Толстого и «Афимьевская быль» Макара
Долгорукова («Подросток») сопоставимы, на наш взгляд,
прежде всего как попытка теодицеи, характеризующая обоих
писателей не столько как художников или мыслителей (не-
трудно найти более «выигрышные» для сопоставления с этой
точки зрения страницы как у Толстого, так и у Достоевского),
сколько как верующих людей, вернее сказать, верующих
творцов и, в какой-то мере, пропагандистов, отдающих себе
отчет в том, что их произведения будут известны огромной
аудитории и сыграют роль проповеди. Не случайно притча о
купце Скотобойникове — глава из романа, посвященного
«нынешним подросткам» и **на них** ориентированного, **для них**
написанного, а «Молитва» — «недельное чтение» из книги,
цель которой «дать большому числу читателей
доступный им ежедневный круг чтения, воз-
буждающего лучшие мысли и чувства» (18).

Каковы основания для подобного сопоставления? Помимо
сходства сюжета (в центре — страдания и смерть ребенка,
у Толстого — трехлетнего Кости, умирающего от водянки
мозга, у Достоевского — доведенного до самоубийства воспи-
танника купца Скотобойникова), еще и стремление обоих ав-
торов дать оценку случившемуся с позиции народной правды
(у Достоевского это — своего рода «коллективное мнение»
участников драмы — жителей Афимьевска, художника-само-
учки, матери ребенка — дополненное прямо не высказывае-
мым, но выраженным косвенно отношением рассказчика,
«странника» Макара Долгорукого; у Толстого выразители
народной правды — «ангел-Матреша» и няня умершего маль-

чика, своим отношением к смерти Кости научающие истинную молодую мать).

Замысел обоих произведений складывается в одно десятилетие (Достоевский — 1872 г., как это можно проследить по записным книжкам и черновикам к роману; Толстой записывает легенду, послужившую основой для «Молитвы», в 1879 году от Олонецкого крестьянина-сказителя Шеголенка, гостившего в Ясной Поляне).

И Толстой, и Достоевский подчеркивают «детскость» ребенка, — его удивление незнакомому еще миру, невольное подражание «большим», жажду радости и ласки, незащищенность. Эпизод с ежиком («Подросток») и воспоминания матери («Молитва»), при всей их краткости — наиболее «прописанные» **изобразительно**, «зримые», изобилующие деталями: «А он никогда еще ежика не видывал, подступил, и смотрит, и уже забыл — детский возраст! «Что это, говорит, у вас такое?» — «А это, — говорит барышня, — у нас ежик, мы сейчас у деревенского мужика купили: он в лесу нашел». — «Как же это, говорит, такой ежик?» — и уж смеется, и стал он его тыкать пальчиком, а ежик-то щетинится, а девочка-то рада на мальчика: «Мы, говорит, его домой несем и хотим приучать». — «Ах, говорит, подарите мне вашего ежика!» И так это он ее умильно попросил...» (13; 317—318); «...она-видит, что ее Костя, здоровый, веселый, сидит с своими кудрявыми волосами и тонкой белой шейкой на креслице, болтает пухлыми в икрах ножками и, выпятив губки, старательно усаживает куклу-мальчика на картонную лошадку без одной ноги и с проткнутой спиной» (113).

Игра и смех — вот два состояния, по общему представлению, приличествующих ребенку, — и именно в игре, смеющимися дают Толстой и Достоевский портреты своих маленьких героев. Дети, в которых так много **детского**, — и смерть, для которой они еще **слишком дети** («И вот на памяти людской еще не было в тех местах, чтобы такой малый ребенок на свою жизнь посягнул! (...) И что может сия милая душка на том свете Господу Богу сказать!» (13; 318) — исходный контраст обоих произведений.

Но на этом, пожалуй, сходство заканчивается.

У Достоевского теодицеи, как таковой, нет вовсе; все вопросы остаются без ответа, — более того: устранены все **возможные** ответы, все, что читатель ожидает (причем ожидание «спровоцировано» автором) разрешается новым вопросом. Мы ожидаем, что душа ребенка примкнет к ангельскому сон-

му, преобразование Скотобойникова будет благословенно ею, страдания матери вознаграждены.

Но невинный мальчик **виновен**, и это понимают все свидетели и участники случившегося: Скотобойников, видящий свой грех в том, что «соблазнил единого малых сих», жители Афимьевска («Такой грех!»), Петр Степанович, учитель мальчика, художник-самоучка («грех сей, самоубийство, есть самый великий из всех грехов. (...) ...не младенец, а уже отрок: восьми уже лет был, когда сие совершилось. Все же он хотя некий ответ должен дать» (13; 319). Понимал это и сам мальчик: перед смертью он «посмотрел в небеса (видели, видели!)» (13; 318). Мы не знаем (как не знают этого ни рассказчик, ни действующие лица истории), будет ли он прощен; никаких знамений этого не дано, скорее, наоборот: умирает художник, пустивший «светлый луч с неба, как бы в встречу ему», умирает младенец — брат мальчика, сын его матери и невольного убийцы. Преображение свершилось (купец «получил дар слезный» и «стал... светел»), — но искупления не произошло и, тем самым, само преображение под вопросом. Тайна так и осталась тайной; непонятно, для чего рассказана история (что и отмечает Аркадий Долгорукий: «он... вредил своей идее, рассказывая»⁴). И все же разрешение «векового вопроса» происходит — но на каком-то ином, скорее, эстетическом, нежели рациональном, уровне.

В Афимьевской были Макара Долгорукого то, как рассказано, едва ли не важнее того, о чем повествуется. По Достоевскому, ростки высшей, Христовой красоты уже есть в мире, но люди проходят мимо, не замечая ее, и, следовательно, не испытывая от созерцания «положительно-прекрасного» чувств, которые могли бы очистить и преобразить их душу. «Встряхнуть» человека, заставить его по-иному взглянуть на «мир Божий», **залюбоваться и умилиться** им — вот цель рассказов Макара Долгорукого, — безусловно, не формулируемая ни им самим, ни Аркадием, который, тем не менее, невольно докапывается до сути воздействия Макаровых «разговоров в кружке»⁵.

Секрет воздействия «безыдейных» бесед «странника» тесно связан с веками складывавшимися в православной Руси эстетическими идеалами⁶.

Прежде всего, это — сладость общения с подвижником, «знающим некие сокровенные тайны, не выражаемые человеческим языком. Именно ради этих сокровенных знаний и тянулся русич к подвижнику, именно они непонятно каким

образом — но не в буквальном содержании речи, а скорее в интонациях, ритмике, тембре голоса и даже где-то между самих звучащих слов — содержались в его речи, придавали ей невыразимое благозвучие, «медвяную сладость», доставлявшие слушателям духовную радость. (...) Передать словами, что же они получили от общения с подвижником, они, естественно, не могли, ибо обретенные ими духовные ценности не поддаются вербализации»⁷.

Не случайно все, знающие «странника», все, только соприкоснувшиеся с ним, тянутся к нему, и разобщенное «случайное семейство» по вечерам собирается «в кружок», принимая в себя и кухарку Лукерью, и «простоватого» доктора. Аркадий, старающийся беспристрастно засвидетельствовать пережитое и отмечающий «решительные предрассудки» и «необразованность» старика, незаметно для себя начинает говорить его языком — вдруг понимает, что ищет **«благообразия»**, мягко подтрунивает над **«многоглаголанием»** Макара Ивановича, замечает **«спокойный... лик»** лежащего в гробу «странника». Макар Иванович в те несколько дней, которые он был рядом, становится для Подростка мерилom собственной души: в **«беспорядке»** и нечистоте **нельзя** быть подле **«странника»** («Но меня влекло безмерное любопытство, и какой-то страх, и еще какое-то чувство, не знаю, какое; но знаю (...) что оно было недоброе. (...) Ну мог ли я встать и уйти домой... к Макару Ивановичу?» — 13; 338) — в минуту выбора, готовности **«образить»** себя **необходимо** оказаться возле него (я с внезапную решимостью (...) отправился в комнату Макара Ивановича, точно там был отвод всем наваждениям, спасение, якорь, на котором я удержусь. (...) ...для чего же иначе было мне тогда так неудержимо и вдруг вскочить с места и в таком нравственном состоянии кинуться к Макару Ивановичу?» — 13; 297).

Уже первая встреча Аркадия с Макаром Долгоруким укладывается в канон иконописного или житийного образа подвижника. Сильнейшие впечатления этой встречи (первых «десяти секунд молчания» ее, по объему текста занимающих около трех страниц) — **«молитва»**⁸, тихая **улыбка** и **«беззвучный смех»**, выражающий «радость сердца» в противоположность громкому «плотскому» смеху, к которому православие всегда относилось настороженно, **свет**. Символика света, имеющая у Достоевского большое значение, в данном случае предельно прозрачна: до встречи со «странником» Аркадий «знал, что в четвертом часу, когда солнце будет закатывать-

ся, косо́й красный луч его ударит прямо в угол... стены и ярким пятном осветит это место», и это «разозлило его до злобы» (13; 283). После возвращения от Макара Подросток «вдруг в углу увидел яркое, светлое пятно заходящего солнца», и душа его «как бы выиграла и новый свет проник в ...сердце» (3; 291). **Материальный** свет, свет солнца, превращается в свет **духовный**.

Свет — один из важнейших эстетических моментов в культуре христианской Руси, «выражение, чувственно воспринимаемый знак духовных феноменов»⁹. «Умный» свет, зримый «духовным оком», можно увидеть въяве, физическим зрением; «просиявшие» святостью подвижники являются источниками материального, видимого глазу сияния. «Божественный свет доступен узрению физическим зрением, но главное значение его не в этом. Явившись человеку, он проникает в глубины его души («в сердце») и доставляет духовное наслаждение»¹⁰, тем самым очищая и преображая того, кому он открылся.

Свет, сияние пунктиром проходит и через Акимьевское сказание Макара Долгорукого. Это и сияние «золотых глав храма Божия», и «светлое» лицо Скотобойникова в день крестин младенчика, и «свет небесный» на картине в память мальчика-самоубийцы.

Сама картина, так, как она замыслена Скотобойниковым и написана Петром Степановичем, более всего напоминает икону. Как и икона, она четко делится на мир дольний и горний, между которыми нет непроходимой пропасти, но существует постоянная связь (вспомним канон «Покрова Богоматери» или «Лествицы»). Как и икона, она должна научать, быть предметом любования и сочувствия, свидетельствовать о реальном, действительно бывшем событии («все, как есть, спиши», «и чтоб все люди, какие были тогда, все тут были» — 13; 319). Купец надеется картинкой **спасти** душу мальчика и заслужить прощение — ведь происходящее и его образ, икона, причастны друг другу; в Скотобойникове живет надежда на то, что **образ** повлияет на **архетип**, первообраз, уподобит его себе. Да и сами цвета картины — небо, «вся синяя» река и «светлый луч» — рублевские, дионисиевские, цвета русской иконы, так же как словесные краски притчи Макара Долгорукова — стиль жития с его возвышенностью и велеречивостью. О случившемся в маленьком городке повествуется как о значительном для всего универсума событии, и повествование оформляется по законам красоты.

Еще одна черта народного православного идеала в Афи́мьевском предании — соборность. Архимандрит, девочка Ферзиг, фабричный Фома — действующие лица со своим, особенным и отличным от других лицом и голосом; но все вместе они, «неслиянно и нераздельно», — «весь город», и в этом едином целом между ребенком и почтенным архимандритом, именитым купцом и нищим нет дистанции. «Весь город» — одно из главных действующих лиц притчи, — как греческий хор или семья, включается в происходящее, оценивает и переживает его.

Из всех этих моментов и складывается «какое-то удивительное целое, полное народного чувства и всегда умилительное» (13; 301); происходит некий катарсис, и история, с точки зрения «идеи» не имеющая разрешения, получает иной, высший смысл.

Иное дело — небольшой рассказ Толстого, в котором все «точки над I» расставлены, все вопросы страдающей матери (и читателя) получают ясный и недвусмысленный ответ: страдания ребенка предстают актом Божественного милосердия; не умри Костя сейчас, он из «ангела» превратился бы в «гадкого старика». Рассказ построен на контрасте, вернее, на смене контрастов, некоем перетекании их одного в другой: контраст между «дерзостью» молодой матери, ее «большими, решительными шагами», «ловким, привычным движением», которым она берет ребенка на руки, молитвой вопреки тому, что «...она чувствовала (...) что Бог сделает не по ее, а по Своему» и «тихим разговором» мужа и доктора, «строгим, торжественным лицом» няни, самим происходящим таинством смерти уступает место контрасту живого и мертвого. «Вот он идет. Такой маленький, в такие высокие двери идет, размахивая ручонками, как большие ходят. И смотрит и улыбается...» (113) — воспоминание — противостоит яви: «у него остановились глаза... он вытянулся, захолодел, заостенел». И, наконец, после объяснений «ангела-Матрешки» и «нового, странного, неясного существа», говорящего «не устами вслух, а каким-то особенным способом, прямо в сердце матери», — самого Бога, — контраст, в котором все вопросы находят разрешение, выстроенный с математической точностью и совершенной симметрией: «одутловатый, морщинистый, с подведенными кверху усами, противный, молодящийся старик» — «беленький, голенький, с пухлыми грудками Костя»; «сидит, глубоко затонув в мягком диване» — «сидит в ванне»; «пьяным языком выкрикивает, повторяя несколько раз, неприлич-

ную шутку, (...) довольный одобрительным хохотом» — «хоча, болтает ножками». Взгляд «гадкого старика» направлен на «развращенную, подкрашенную, с оголенной белой толстой шеей женщину» — Костя, забавляясь, охватывает материнскую «обнаженную по локоть руку и целует, целует... ее».

И у Толстого случившееся оценивается прежде всего с эстетической точки зрения. Грех некрасив, уродлив, гадок; воля Божья — сохранение красоты, предотвращение гниения. Вот почему нет ни одной черты, могущей вызвать сочувствие к грешнику; портрет его написан резкими, нарочито сгущенными красками, он не имеет даже имени, потому что называние имени может как-то смягчить, облагородить облик «гадкого старика». Если существует живописный аналог словесному образу Толстого, то это — лубок с его легко расшифровывающимися аллегориями, и утрированностью и назидательностью.

Всякая неопределенность сознательно уничтожается автором. «Ему хорошо теперь. Ангельчик безгрешный. А жив был, кто знает, что бы было» — в сущности, повторяется несколько раз, становится рефреном, приобретая окончательность приговора. Ангел-Матреша, Бог, няня, наконец, сама мать (**«Так, так, а все-таки жалко»**) выносят этот приговор трехлетнему мальчику.

Показательно уже то, что Толстой отходит от сказовой манеры — напомним, что сюжет «Молитвы» он берет у народного сказителя — и стремится объективировать происходящее, причем отношение автора весьма прозрачно: его голос сливается с голосом «странного, неясного существа», и яснее всего это можно увидеть в отношении к матери, том, как выписан весь ее облик: раздражающий контраст ее «дерзости» и «неразумия» в отказе принять смерть ребенка и — благообразного смирения, тихости окружающих, подобающей моменту. Достоевский, напротив, максимально устраняется из текста; его притча — рассказ в рассказе, запись **рассказа** Макара Долгорукого принадлежит **повествователю**, Аркадию Долгорукому. Однако предельно четкое, рациональное «оправдание зла» Толстого на самом деле — не ответ на вопрос, а снятие его. Мучения ребенка совершаются... во искупление (вернее, предотвращение) грехов «гадкого старика» (как тут не вспомнить булгаковского Азazelло с его оправданием войны — «он еще не успел нагрешить», произнесенное над трупом ребенка одним из свиты Сатаны). Но раз так, то

безвинного страдания не бывает; если же развивать далее логику автора, опять встает вопрос о несправедливости: почему из всех «гадких стариков» избран для спасения Костя? Почему прочие грешники не удостоиваются смерти во младенчестве? — справедливость по Толстому, справедливость человеческого разума, отрицающего невинное страдание, — тотальная смерть.

Человеческий ум, пытающийся с позиций человеческой же справедливости объяснить необъяснимое, неизбежно впадает в грех гордыни. Достоевский не оправдывает своих героев — он не может «самовольно» раскрыть врата рая перед мальчиком-самоубийцей, как не мог Данте раскрыть их перед Паоло и Франческой. Толстой причисляет Костю к лику ангельскому — осудив и уничтожив его.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Иов, 42; 16, 12.

² Здесь и далее цит. по изд.: Толстой Л. Н. Молитва // Круг чтения. — М.: Изд-во политич. лит-ры. — 1991. — Т. 1. — С. 112—115.

³ Из послания Коншипу Е. А. Баратынского.

⁴ В окончательной редакции это замечание относится к «веселым рассказам», «насмешкам над иными монахами из беспутных» (13; 313); по черновым редакциям видно, что это замечание — общего характера и, в частности, верно по отношению к повествованию о мучениях ребенка: «— Мальчик с канарейкой» утопился. Да что же вы рассказываете, чему вы любуетесь? все беспорядок, а еще про порядок говорите: сами против себя говорите» (16; 141); «Подросток Макару об обваренной ручке: «Не говори ты мне, не смущай меня» (...) **Макар**. Чижик. Что эта маленькая душка (мальчика) Богу сказала.

— Да ведь вы против себя же рассказываете! — кричит подросток». (16; 346).

⁵ Аркадий неоднократно отмечает отсутствие «идеи», рационального момента в рассказах Макара и их направленность на создание особенного эмоционального состояния (умиления, высшей фазы духовного любования) у слушателей. Это же отмечает и Версилов. См., напр.: «больше всего он любил умиление, а потому и все на него наводящее, да и сам любил рассказывать умилительные вещи» (13; 309); «Характер этих рассказов был странный, вернее то, что не было в них никакого общего характера; нравоучения какого-нибудь или общего направления нельзя было выжать, разве то, что все более или менее были умилительны» (13; 313); Версилов: «Несколько хром в логическом изложении (...) с порывами сентиментальности, но совершенно народной, или, лучше сказать, с порывами того самого общенародного умиления, которое так широко вносит народ наш в свое религиозное чувство» (13; 312).

⁶ См. работы С. С. Аверинцева, В. В. Бычкова, Г. К. Вагнера, Д. С. и В. Д. Лихачевых, С. и Евг. Трубецких, П. Флоренского по эстетике Византии и Др. Руси.

⁷ Бычков В. В. Русская средневековая эстетика: XI—XVII века. — М.: Мысль. — 1992. — С. 110.

⁸ Самая немногословная — молитва мытаря.

⁹ Бычков В. В. Указ. соч., с. 123.

¹⁰ Там же, с. 362.