Достоевский
И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

и грозит ему розгами. Очень хорошо. Колпаков идет
казармы, ложится на нары и через четверть часа умирает
Прекрасно, по случай неожиданный, почти невозможный. Та
или этак, а Колпакова хоронят; князь рапортует, и зате
Колпакова исключают из списков. Кажется, чего бы лучше
Но ровно через полгода, на бригадном

#3/2018

Колпаков как ни в чем не бывало оказывается в третьей рот
второго баталиона Новоземлянского пехотного полка, то
же бригады и той же дивизии!

ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА. Филологический журнал. – 2018. № 3

Главный редактор Т.А. Касаткина
М.: ИМЛИ РАН, 2018. – 184 с.

Основан в 2018 г. Выходит 4 раза в год

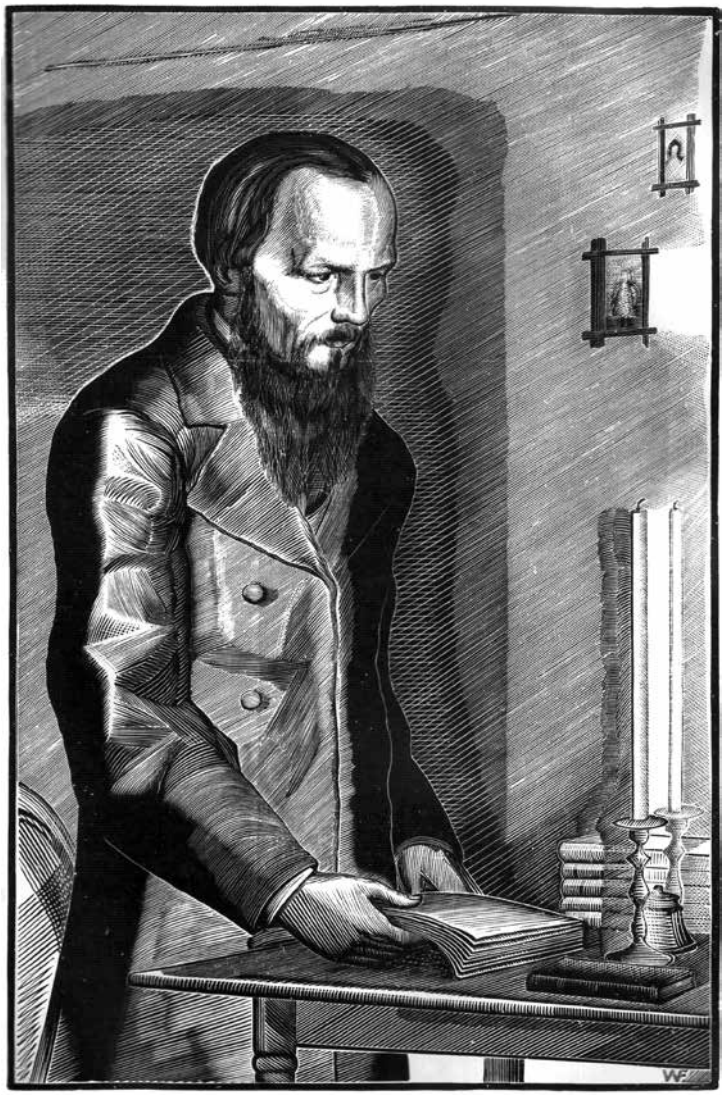
Редакция: 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
Тел.: +7 495 690-50-30
e-mail:dostmirkult@yandex.ru
Обложка: фрагмент картины Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос в гробу»
Авантитул: оригинальная гравюра на дереве В.А. Фаворского

DOSTOEVSKY AND WORLD CULTURE. Philological journal. – 2018. No. 3

Editor-in-chief T. A. Kasatkina
M.: IWL RAS, 2018. – 184 p.

Founded in 2018. Quarterly edition

Editorial office: 25a, Povarskaya street, Moscow, Russia, 121069
Tel.: +7 495 690-50-30
e-mail:dostmirkult@yandex.ru
Front cover: Hans Holbein the younger, «The body of the dead Christ in the tomb» (detail)
Avantitul: original engraving on the tree V. A. Favorsky



Federal State Budget Institution of Science
A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

DOSTOEVSKY and WORLD CULTURE

Philological journal

No. 3

Moscow
2018

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ДОСТОЕВСКИЙ
И
МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

№ 3

Москва
2018

Dostoevsky and World Culture. Philological journal. – Moscow: A.M. Gorky Institute of World Literature Russian Academy of Science, 2018. - № 3. - 184 p.
ISSN 2619-0311

Founded in 2018. Quarterly edition

Editors

Karen Stepanyan

Tatyana Kasatkina (Editor-in-chief)
Anna Gumerova (Publishing editor)
Tatyana Magaril-Il'yaeva (Publishing editor)
Valentina Sergeeva (Executive editor)
Caterina Corbella (Section editor)

Editorial Board

Natalia Ashimbayeva, Memorial Museum of F.M. Dostoevsky (St. Petersburg)
Valentina Borisova, Akmulla Bashkir State Pedagogical University (Ufa)
Olga Bogdanova, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Vladimir Viktorovich, State Social and Humanitarian University (Kolomna)
Anastasia Gacheva, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Vladimir Zakharov, International Dostoyevsky Society, Russian Foundation of Basic Research (Moscow)
Tatiana Kovalevskaya, Moscow State Institute for History and Archives (Moscow)
Stanislav Korneyev, Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation, Raritet Publishers (Moscow).
Alexander Krinitsyn, Lomonosov Moscow State University (Moscow)
Elena Novikova, Tomsk National Research State University (Tomsk)
Vadim Polonsky, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Lyudmila Saraskina, State Institute of Art Studies (Moscow)
Olga Sedelnikova, Tomsk National Research State University (Tomsk)
Boris Tikhomirov, Literary and Memorial Museum of F.M. Dostoevsky (St. Petersburg)
Pavel Fokin, Dostoyevsky's Memorial Flat, State Museum of the History of Russian Literature (Moscow)
Zhang Biange, Second Beijing Institute of Foreign Languages (Beijing, China)

International Editorial Council

Stefano Aloe, University of Verona (Verona, Italy)
Vsevolod Bagno, Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS
Dmitry Buck, Director of the State Literature Museum (St. Petersburg)
Benamy Barros, University of Granada (Granada, Spain)
Milusha Bubenikova, Charles University (Prague, Czech Republic)
Valentina Vetlovskaya, Institute of Russian Literature RAS (Moscow)
Igor Volgin, Dostoyevsky Fund (Moscow)
Boris Yegorov St. Petersburg Institute of History RAS (St. Petersburg)
Toeyfusa Kinoshita, Chiba University (Chiba, Japan)
Natalya Kornienko, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Katalin Kroo, Eötvös Loránd University (Budapest, Hungary)
Alexander Kudelin, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Deborah Martinsen, Columbia University (New York, USA)
Tetsuo Motizuki, Hokkaido University (Sapporo, Japan)
Nina Perlina, Indiana University (Bloomington, USA)
Zhou Qi-Chao, Zhejiang University (Hangzhou, China)
Marina Shcherbakova, A.M. Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow)
Caryl Emerson, Princeton University (New Jersey, USA)

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – М.: ИМЛИ РАН, 2018. - № 3. - 184 с.
ISSN 2619-0311

Основан в 2018 г. Выходит 4 номера в год

Редакция

Карен Ашотович Степанян **(главный редактор)**
Татьяна Александровна Касаткина (главный редактор)
Анна Леонидовна Гумерова (ответственный редактор)
Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева (ответственный редактор)
Валентина Сергеевна Сергеева (ответственный секретарь)
Катерина Корбелла (куратор раздела)

Редколлегия

Наталья Ашимбаева, Литературно-мемориальный музей-квартира Ф.М. Достоевского (Санкт-Петербург)
Валентина Борисова, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы (Уфа)
Ольга Богданова, ИМЛИ РАН (Москва)
Владимир Викторович, Государственный социально-гуманитарный университет (Коломна)
Анастасия Гачева, ИМЛИ РАН (Москва)
Владимир Захаров, Международное общество Достоевского, РФФИ (Москва)
Татьяна Ковалевская, ИАИ РГГУ (Москва)
Станислав Корнеев, Военный университет МО РФ, издательство "Раритет" (Москва).
Александр Криницын, МГУ им. М. В. Ломоносова (Москва)
Елена Новикова, Национальный исследовательский Томский государственный университет (Томск)
Вадим Полонский, ИМЛИ РАН (Москва)
Людмила Сараскина, Государственный Институт искусствознания (Москва)
Ольга Седельникова, Институт социально-гуманитарных технологий ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Томский политехнический университет» (Томск)
Борис Тихомиров, российское Общество Достоевского, Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского (Санкт-Петербург)
Павел Фокин, Музей-квартира Достоевского, Государственный литературный музей (Москва)
Чжан Бяньгэ, Второй Пекинский институт иностранных языков (Пекин, КНР)

Международный редакционный совет

Стефано Алоэ, университет Вероны (Верона, Италия)
Всеволод Багно, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург)
Дмитрий Бак, Государственный литературный музей (Москва)
Бенами Баррос, Русский центр в Университете Гранады (Гранада, Испания)
Милуша Бубеников, Карлов университет (Прага, Чехия)
Валентина Ветловская, ИРЛИ РАН (Москва)
Игорь Волгин, Фонд Достоевского (Москва)
Борис Егоров, Санкт-Петербургский Институт истории РАН (Санкт-Петербург)
Тоёфуса Киносита, Университет Чиба (Чиба, Япония)
Наталья Корниенко, ИМЛИ РАН (Москва)
Каталин Кроо, Университет имени Лоранда Этвеша (Будапешт, Венгрия)
Александр Куделин, ИМЛИ РАН (Москва)
Дебора Мартинсен, Колумбийский университет (Нью-Йорк, США)
Тэцуо Мотидзуки, Университет Хоккайдо (Саппоро, Япония)
Нина Перлина, Университет Индианы (Блумингтон, США)
Чжоу Ци-чао, Исследовательский центр по зарубежному литературоведению и сравнительной поэтике Чжэцзянского Университета (Ханчжоу, КНР)
Марина Щербакова, ИМЛИ РАН (Москва)
Кэрил Эмерсон, Принстонский университет (Нью-Джерси, США)

CONTENTS

From the Editor 8

HERMENEUTICS. SLOW READING

T. A. Kasatkina (Moscow)
The Meaning of Art and the Way of Theological Discourse in Dostoevsky:
"The Peasant Marey": Contextual Analysis and Close Reading 12

O.A. Dekhanova (Moscow)
The Commentary to Dostoyevsky's «Gastronomical Language»
as a Necessary Instrument of Slow Reading 32

POETICS. CONTEXT

E.V. Moskvina (Moscow)
Gnostic Myth About Salvator Salvatis and Its Elements
in F.M. Dostoyevsky's Novel "The Idiot" 69

O.N. Smyslova (Moscow)
The Image of a Tree in F.M. Dostoyevsky's Novel "The Idiot" 92

A.B. Krinicyn (Moscow)
The Function and the Ideological Meaning
of the Image of Lebedev in "The Idiot" 104

BIOGRAPHY

K.A. Stepanyan (Moscow)
The Author's Biography as the Source
of Commentary to F.M. Dostoyevsky's Novel "The Brothers Karamazov" 119

DOSTOEVSKY: HIS READINGS

A.L. Gumerova (Moscow)
I.-G. Jung-Stilling's "Victorious Tale, or The Triumph of the Christian Faith"
as a Possible Source of "Grand Inquisitor" 143

D.P. Ivinskij (Moscow)
Dostoevsky's novel "Idiot" and the almanac of Karamzin "Aglaya" 161

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 9

ГЕРМЕНЕВТИКА. МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

Т.А. Касаткина (Москва)
Смысл искусства и способ богословствования Достоевского:
«Мужик Марей»: контекстный анализ и пристальное чтение 12

О.А. Деханова (Москва)
Комментарии к «гастрономическому языку» Достоевского
как необходимый инструмент «медленного чтения» 32

ПОЭТИКА. КОНТЕКСТ

Е.В. Москвина (Москва)
Гностический миф о salvator salvatis и его элементы
в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» 69

О.Н. Смыслова (Москва)
Образ дерева в романе «Идиот» Ф.М. Достоевского 92

А.Б. Криницын (Москва)
Функция и идейный смысл образа Лебедева в романе «Идиот» 104

БИОГРАФИЯ

К.А. Степанян (Москва)
Биография автора как источник комментария
к роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» 119

ДОСТОЕВСКИЙ: КРУГ ЧТЕНИЯ

А.Л. Гумерова (Москва)
«Победная повесть, или торжество веры христианской»
И.Г. Юнга-Штиллинга как возможный источник
«Великого инквизитора» 143

Д.П. Ивинский (Москва)
Роман Достоевского «Идиот» и альманах Карамзина «Аглая» 161

From the Editor

Dear colleagues and members of the journal, dear readers, we suffered a great loss. 15th September 2018 Karen Stepanyan (Alexander was his Christian name), prominent researcher of F.M. Dostoevsky's works, Vice-President of the Russian Dostoevsky Society, Head of the Critical Department of the journal "Znamya", leading research associate of the Institute of World Literature (IWL RAS), founder and chief editor of the almanac (and then journal) "Dostoevsky and World Culture" passed away.

We have not realized the greatness of this loss yet, though we feel it almost every day, trying to carry on the journal "Dostoevsky and World Culture", whose foundation has been the aim of Karen's effort during the last year of his life, as the previous 35 years were dedicated to the very idea of a Russian periodical about Dostoevsky, by editing and publishing the almanac "Dostoevsky and World Culture" often under very difficult circumstances.

We are going to dedicate the next issue to the memory of the founder of the journal and so we ask all Karen Stepanyan's friends and colleagues to send us their words and recollections about the deceased for one of the sections.

The editor-in-chief of the journal is now T.A. Kasatkina, publishing editors are now T.G. Magaril-Il'yaeva and A.L. Gumerova, C. Corbella is now section editor, and V.S. Sergeeva remains as executive editor.

Dear colleagues, we hope you will support the issue with your works.

The journal is published in cooperation with the Commission for the Study of the Creative Heritage of F.M. Dostoevsky at the History of World Culture Academic Council of RAS. The work is carried out in close contact with the Russian and International Dostoevsky Society.

As before, all quotations from F.M. Dostoevsky's works, except for specially agreed cases, must be cited from Complete Works in 30 vols. (Leningrad, Nauka, 1972-1990) with references in the RICC format. Censorship had forced that edition to lower the capital letters in the names

От редактора

Дорогие коллеги и сотрудники журнала, уважаемые читатели, нас постигла тяжелая утрата. 15 сентября 2018 года умер Карен Ашотович Степанян, в крещении Александр, выдающийся исследователь творчества Ф.М. Достоевского, вице-президент Российского общества Достоевского, заведующий отделом критики журнала «Знамя», ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, основатель и главный редактор альманаха, а потом журнала «Достоевский и мировая культура».

Тяжесть этой утраты мы до конца еще не осознали – хотя почти ежедневно настойчиво ощущаем ее, пытаясь продолжить журнал «Достоевский и мировая культура», дать и дальше жить тому, на создание чего Карен Ашотович положил последний год своей жизни – а до этого отдал 35 лет своей жизни самой идее российского периодического издания о Достоевском, редактируя и выпуская, часто в очень сложных условиях, альманах «Достоевский и мировая культура».

Следующий номер мы намереваемся посвятить памяти создателя журнала и просим всех друзей и коллег Карена Ашотовича прислать свои слова и воспоминания о покойном для одной из рубрик этого выпуска.

Главным редактором журнала становится Т.А. Касаткина, ответственными редакторами: Т.Г. Магарил-Ильяева и А.Л. Гумерова, К. Корбелла будет куратором раздела, ответственным секретарем остается В.С. Сергеева.

Мы очень надеемся, дорогие коллеги, что вы своими трудами поддержите это издание.

Журнал издается в сотрудничестве с Комиссией по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН. Работа ведется в тесном контакте с российским и международным Обществом Ф.М. Достоевского.

Как и прежде, все цитаты из произведений Ф.М. Достоевского, за исключением особо оговоренных случаев, будут приводиться в журнале по 30-томному Полному собранию сочинений писателя (Л.: Наука,

of God, the Virgin, as in other holy names and concepts; the original spelling is now restored in accordance with the editions published during Dostoevsky's life, with Dostoevsky's Complete Works in the author's spelling and punctuation (Petrozavodsk, Petrozavodsk State University, 1995 – continuing publication) and with Dostoevsky's Complete Works and Letters in 35 vols. (2nd edition, revised and amended) published by IRLI RAS (Pushkin House) (2013 – continuing publication). The author's original emphasis in the quotes (again, except for specially agreed cases) is indicated by bold font; the emphasis of the author of the article is indicated by italics.

Our mailing address is dostmirkult@yandex.ru. The journal accepts articles in Russian and English. We accept submissions related to the subject of the journal from authors worldwide. The authors will be notified about the editorial board's decision on acceptance or refusal within a month

1972–1990), со ссылками согласно правилам РИНЦ. Заглавные буквы в именах Бога, Богородицы, других именах и понятиях, вынужденно пониженные в этом издании по требованиям советской цензуры, восстанавливаются по прижизненным изданиям и по Полному собранию сочинений Ф.М. Достоевского в авторской орфографии и пунктуации (Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 1995 – продолжающееся издание), а также по Полному собранию сочинений и писем в 35 томах (2-е издание, исправленное и дополненное), выходящему в ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) (2013 – продолжающееся издание). Во всех цитатах – опять-таки за исключением оговоренных случаев – курсивом выделяются слова, подчеркнутые автором цитаты, полужирным черным шрифтом – подчеркнутые автором статьи.

Наш почтовый электронный адрес – dostmirkult@yandex.ru. Рабочими языками журнала являются русский и английский. Мы готовы принимать любые материалы по тематике журнала из России и из-за рубежа. О решениях по публикации или возврате материала авторы будут оповещаться в течение месяца.

DOI 10.22455/2619-0311-2018-3-12-31
УДК 821.161.1 + 8.82.0 + 801.73 + 22.06 + 22.08
ББК 83.3(2РОС=РУС)1 + 86.37-4

Т.А. Касаткина

Смысл искусства и способ богословствования Достоевского: «Мужик Марей»: контекстный анализ и пристальное чтение[1]

T.A. Kasatkina

The Meaning of Art and the Way of Theological Discourse in Dostoevsky: "The Peasant Marey": Contextual Analysis and Close Reading

Об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, председатель комиссии по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН, зав. отделом теории литературы ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Москва.

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: «Мужик Марей» – уникальный текст Ф.М. Достоевского, в котором на пространстве четырех страниц писатель наглядно представляет читателю свою структуру образа (воспроизводящую структуру всякой вещи в мире в том виде, в каком она открывается глубокому взгляду художника), свой творческий метод и свой способ богословствования. Метод пристального и контекстуального чтения позволяет нам проанализировать и описать эти структуру образа, творческий метод и способ богословствования, а также увидеть смысл и цель появления художественных текстов в составе «Дневника писателя» и проанализировать глубинные смыслы самого рассказа, описывающего процесс изменения взгляда, появления у автора «глаза художника», обеспеченный

1 Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432) / This scientific investigation was carried out in the A.M. Gorky Institute of the World Literature of the RAS with financial support of Russian Science Foundation (RSF, the project № 17-18-01432). Это значительно расширенный и переработанный вариант статьи, впервые опубликованной на португальском языке: *Tatyana Aleksandrovna Kasatkina*. "Mujique Marei": análise contextual e close reading / RUS. Revista de Literatura e Cultura Russa. V.9, N 11. Brasil, Universidade de Sao Paulo. 2018. DOI: http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2018.145858

столь важным для Достоевского «воспоминанием, вынесенным из детства». Кроме того, Достоевский в своем коротком рассказе объясняет смысл искусства вообще и интенцию собственного творчества как вещи, которая способна передавать «воспоминания» тому, у кого таких воспоминаний «не могло быть», то есть – передавать опыт в отсутствие опыта. В статье также показывается переход от использования евангельских образов в глубине персонажей для проявления смысла эпизода для читателя к использованию ситуаций и отношений внешнего сюжета для проявления смыслов референтного текста – в данном случае, Евангелия, то есть – к богословию автора.

Ключевые слова: Достоевский, «Мужик Марей», структура образа, теория творчества, богословие писателя, смысл и функция искусства

Для цитирования: *Касаткина Т.А.* Смысл искусства и способ богословствования Достоевского: «Мужик Марей»: контекстный анализ и пристальное чтение // Достоевский и мировая культура. 2018. No 3. С. 12-31. DOI: 10.22455/2619-0311-2018-3-12-31

About the author: Tatyana A. Kasatkina, Doctor of Philological Sciences, Head of the Research Committee for Dostoyevsky's Artistic Heritage within the Scientific Council for the History of World Culture RAS, Head of the Department of Literary Theory at the Gorky Institute of World Literature RAS.

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: Among F.M. Dostoevsky's texts "The Peasant Marey" is a unique one, in whose four pages the author clearly shows the reader the way he structures his images (reproducing the structure of everything in the world as it appears in the deep sight of the artist), his method of creating, the way of his theological discourse. The method of close and contextual reading allows us to analyze and describe these structure of imagery, method of creation and way of theological discourse, as well as to see the meaning and the purpose of the occurrence of literary texts in the composition of "A Writer's Diary", and to analyze the deep meaning of this short story, that describes the changing of the author's view – the moment in which appear "the artist's eyes", thanks to a "recollection from childhood" very important for Dostoevsky. Moreover, in this short story Dostoevsky explains the meaning of art in general, and the intent of his own art as something able to communicate people "recollections" they "could not have", i.e. to provide people with "recollections" they "could not have", i.e. to provide with experience, in lack of experience. In addition, the article shows the transition from the use of Evangelical imagery inside the characters in order to show the reader the meaning of the scene, to the use of situations and relations in the storyline in order to show the meanings of the text they refer to (in this case, the Gospel), i.e. to show the writer's theology.

Key words: Dostoevsky, The Peasant Marey, the structure of images, theory of creating, writer's theology, meaning and function of art.

Достоевский влечет нас к себе как великий философ, великий богослов, великий христианин. Но мы не можем услышать его ни как философа, ни как богослова, не поняв его как художника, не усвоив его *художественного языка*. Изучать этот язык лучше всего на художественных текстах, входящих в «Дневник писателя», поскольку здесь, в смежных публицистических главах, Достоевский иногда очень близко подходит к высказыванию того, что достигает вершины своего выражения в художественных текстах. Можно сказать, что в публицистических текстах нам почти открыто предлагается дискурсивно прописанная авторская интенция – а в соответствующих художественных – ее воплощение. Разница между дискурсивно прописанной интенцией и художественным текстом и даст нам художественный язык, и мы сможем увидеть, насколько дальше дискурсивно прописанного бьет стрела искусства.

Нужно сказать, что Достоевский переходит к художественному тексту в тех случаях, когда ему нужно заговорить о самом главном, вполне осознанно и продуманно. В письме Всеволоду Соловьеву от 16(28) июля 1876 года из Эмса он напишет: «Вот что значит доводить мысль до конца! Поставьте какой угодно парадокс, но не доводите его до конца и у вас выйдет и остроумно, и тонко, и comme il faut; доведите же иное слово до конца, скажите например вдруг: “вот это-то и есть Мессия” – прямо и не намеком, и вам никто не поверит именно за вашу наивность, именно за то, что довели до конца, сказали самое последнее ваше слово. А впрочем, с другой стороны, если б многие из известнейших остроумцев, Вольтер, например, вместо насмешек, намеков, полуслов и недомолвок, вдруг решились бы высказать все, чему они верят, показали бы всю свою подкладку разом, сущность свою, – то поверьте, и десятой доли прежнего эффекта не стяжали бы. Мало того – над ними бы только посмеялись. Да человек и вообще как-то не любит ни в чём последнего слова, “изреченной” мысли, говорит, что: “Мысль изреченная есть ложь”» [Достоевский 1972–1990: XXIX, 2, 102]. Художественный текст, построенный так, как это делает Достоевский, позволяет высказать мысль до конца, не доводя, одновременно, до конца «слово», оставляя на волю читателя степень того, что он захочет и пожелает услышать из сказанного автором. Достоевский принимает не наступательную, а отступательную тактику, повторяя реальность (или Бога, использующего вещи и события реальности как собственные слова), говорящую с нами настойчиво, – одновременно позволяя не услышать себя, если мы к этому не готовы или если на то просто нет в данный момент нашей воли.

Достоевский формирует художественный текст подобно событию реальности, могущему запасть нам в душу и храниться в ней капсулированным много лет до момента окончательного своего осмысления.

Посмотрим на ближайший контекст «Мужика Марея», чтобы понять, какие смыслы в их полноте будут высказаны в нем.

В главке II февральского номера «Дневника писателя» за 1876 год «О любви к народу. Необходимый контракт с народом», предшествующей самому маленькому среди самых значительных текстов Достоевского, «Мужику Марею» (и на которую он сошлется для верности в конце рассказа: «Скажите, не это ли разумел Константин Аксаков, говоря про высокое образование народа нашего» [Достоевский 1972–1990: XXII, 49]), писатель прямо предлагает нам структуру образа человека, как она ему видится и как она им изображается в художественных текстах:

«Я вот, например, написал в январском номере “Дневника”, что народ наш груб и невежествен, предан мраку и разврату, “варвар, ждущий света”. А между тем я только что прочел в “Братской помочи” (сборник, изданный Славянским комитетом в пользу дерущихся за свою свободу славян), – в статье незабвенного и дорогого всем русским покойного Константина Аксакова, что русский народ – давно уже просвещен и “образован”. Что же? Смутился ли я от такого, по-видимому, разногласия моего с мнением Константина Аксакова? Нисколько, я вполне разделяю это же самое мнение, горячо и давно ему сочувствую. Как же я соглашаю такое противоречие? Но в том и дело, что, по-моему, это очень легко согласить, а по другим, к удивлению моему, до сих пор обе эти темы несогласимы. В русском человеке из простонародья нужно уметь отвлекать красоту его от наносного варварства. Обстоятельствами всей почти русской истории народ наш до того был предан разврату и до того был развращаем, соблазняем и постоянно мучим, что еще удивительно, как он дожил, сохранив человеческий образ, а не то что сохранив красоту его. Но он сохранил и красоту своего образа» [Достоевский 1972–1990: XXII, 42-43].

Мы видим здесь даже не двух-, а трехсоставный образ[1]. Если идти с поверхности в глубину, он описывается так: наносное варварство – человеческий образ – красота этого образа. И то, какой уровень мы видим, зависит, по отчетливо высказанному здесь мнению Достоевского, от нашего собственного внутреннего устроения: «Кто истинный друг человечества, у кого хоть раз билось сердце по страданиям народа, тот

[1] Подробнее о структуре образа в творчестве Ф.М. Достоевского см.: [Касаткина].

поймет и извинит всю непроходимую наносную грязь, в которую погружен народ наш, и сумеет отыскать в этой грязи бриллианты» [Достоевский 1972–1990: XXII, 43].

Заметим в скобках, что публицистический текст уже здесь способен вызвать довольно сильную реакцию сопротивления, например: почему я должен извинять чью-то мерзость, если я истинный друг человечества? Почему, если я не извиняю мерзость, – я не истинный друг человечества?

С художественным текстом все будет совсем иначе.

Характерно, что «Мужик Марей» предлагается автором прямо в качестве итога его предыдущих рассуждений (и в некотором смысле – в качестве замены им: как текст, в котором сказано все то же, и много больше того). Это позволяет нам еще раз сформулировать и уточнить общую цель появления художественных текстов в «Дневнике писателя» – они предлагаются Достоевским в тот момент, когда глубина сообщаемых обобщений и прозрений делает практически невозможным изложение их в виде рассуждений, дискурсивно. Невозможным по двум причинам: во-первых, потому что человек не воспринимает и не усваивает *конечных* выводов, сделанных за него; во-вторых, потому что безусловную и непосредственную убедительность, «очевидность» для человека имеет *образ*, а не слово. Образ воспринимается как «факт», и писателю, чтобы быть убедительным, требуется, указав на «факт», проложить читателю путь в его глубину, подведя его к самостоятельным выводам, не обязательно выговариваемым словами и даже – лучше, если не выговариваемым словами и самим читателем.

Именно в этот момент Достоевский переходит к изображению *конкретного*, к образу, к «единичному случаю», актуализируя искусство как способ прямой передачи *опыта*, ощущения, чувства, без прохождения этапов познания и понимания, неизбежных для текста дискурсивного, обращенного к разуму, а не к сердцу. Достоевский, дойдя до высших идей, предлагает их читателю так, что тот может усвоить их без рассуждений; в такой форме, в которой идея может зародиться в него как зерно, сохраненная в облатке сюжета – и прорасти в должное время.

Одновременно нужно сказать, что Достоевский здесь использует искусство по прямому назначению и в соответствии с первоначальной целью его возникновения. Искусство исходно появляется как сопровождение религии, как оформление культа именно потому, что оно обладает способностью передавать *опыт* (то есть – переживание, встречу и начало «умения» – а не отвлеченное знание), в том числе – в ситу-

ации, когда опыт изначально доступен не всем (а только специально способным к его восприятию), или когда он может случиться только в исключительных или не всем доступных обстоятельствах, и т.п. Искусство – это способ прямой трансляции опыта, по условию обретаемого лишь немногими, с целью сделать его доступным всем. Можно сказать, что искусство – это то, что осталось у нас от нервной системы единого человечества – или создалось как единая нервная система разделенного человечества, когда полученный одним импульс способен передаваться всем как их непосредственное ощущение.

Вот как Достоевский обставляет переход от публицистического, дискурсивного текста к тексту художественному в «Мужике Марее»: «Но все эти profession de foi, я думаю, *очень скучно читать*, а потому расскажу один анекдот, впрочем, даже и не анекдот; так, одно лишь далекое воспоминание, которое мне *почему-то* очень хочется рассказать *именно здесь и теперь, в заключение нашего трактата о народе*» [Достоевский 1972–19902: XXII, 46][2].

Несмотря на так прямо выраженную авторскую волю («рассказать *именно здесь и теперь*»), «Мужик Марей» постоянно издается, читается и истолковывается отдельно от «Дневника писателя», будучи вырванным из контекста. И это, безусловно, затрудняет понимание текста, поскольку не только художественный текст важен как итог рассуждений и перевод их в ту область, куда рассуждения обычно не достигают, но и рассуждения перед текстом крайне важны для автора, ибо они задают ракурс, в котором нужно воспринимать художественный текст, ставят читателя на авторскую точку, предлагают определенные ключи к тексту.

Достоевский чрезвычайно значимо и структурно филигранно точно начинает свой рассказ об «*одном* лишь далеком воспоминании», хотя для читателя это выглядит, на первый взгляд, как авторское претыкание, сбивчивость, даже как некоторая небрежность: «Мне было тогда всего лишь девять лет от роду... но нет, лучше я начну с того, когда мне было двадцать девять лет от роду» [Достоевский 1972–1990: XXII, 46]. Достоевский отчетливо дает нам увидеть, что он *намеренно* помещает одно воспоминание в центр другого, совмещая их.

Мы понимаем, что речь пойдет о *двух* событиях – но они составляют *одно* воспоминание, потому что одно – первое и важнейшее – событие является *лишь* внутри другого – более позднего по времени, но без которого не было необходимости вспоминать первое событие; первое собы-

[2] Здесь и далее – курсив и курсив+полужирный в цитатах – выделено мной, полужирный – выделено цитируемым автором – *Т.К.*

тие, на первый взгляд, не такое уж важное (потому и забытое), обретает всю свою значимость, лишь становясь энергетическим центром второго события. Первое событие преображает второе – но второе является тем единственным местом, в котором оно *было востребовано* – и потому смогло воскреснуть, проявиться, получить осмысление и проявить все свои трансформирующие качества. Первое событие заронилось в память без осознания, лишь сюжетно, как прочувствованное, но не понятое во всей глубине художественное произведение, и было осмыслено в тот момент, когда это стало жизненно важно.

Собственно, здесь Достоевский очень «технологично» показывает, почему так важны воспоминания, вынесенные из детства (о которых мы можем совсем забыть до времени), и как, собственно, ***работает*** то, что описано в «Братьях Карамазовых», на поверхностный взгляд, – как некое сентиментальное и потому сомнительное утверждение: «Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение» [Достоевский 1972–1990: XV, 195].

Два события сливаются в одно воспоминание, которое, в свою очередь, обладает таким же трансформирующим действием для других текстов этой главы «Дневника писателя», как внутри воспоминания первое событие – для второго. Возникает трехчастная текстовая структура, аналогичная трехчастной структуре образа человека, предложенной Достоевским: публицистический текст – второе воспоминание – первое воспоминание[3].

Начинается это внешнее, второе «воспоминание» с описания «наносной грязи»: гуляющих на Пасху каторжников, в которых человеческого образа *тогдашнему* Достоевскому рассмотреть поначалу не удается.

Прежде чем перейти к собственно воспоминанию, заметим, что далее в тексте будет специально подчеркнуто, что рассказ ведется не от лица рассказчика или героя – а именно от «моего» лица – лица Достоевского-автора «Дневника писателя». Он здесь намеренно дистанцируется от другого текста о каторге, где рассказчик вымышлен, подчеркивая тем самым в данном случае свою реальность: «Может быть, заметят

[3] Здесь интересно кстати отметить, что и эта глава «Дневника писателя» имеет трехчастную структуру, состоит из трех подглавок, где третья – это «Мужик Марей».

и то, что до сего дня я почти ни разу не заговаривал печатно о моей жизни в каторге; “Записки же из Мертвого дома” написал, пятнадцать лет назад, от лица вымышленного, от преступника, будто бы убившего свою жену. Кстати, прибавлю как подробность, что с тех пор про меня очень многие думают и утверждают даже и теперь, что я сослан был за убийство жены моей» [Достоевский 1972–1990: XXII, 47].

Но одновременно он, конечно, этим упоминанием и вводит «Мужика Марея» в контекстное соприкосновение с «Записками из Мертвого дома». С этого момента они должны рассматриваться как ближайший контекст друг друга, и это обосновано в том числе тем, что в «Записках...» в первой части ярко и подробно рассмотрено и глубоко прочувствовано «Рождество» (как процесс возникновения единого тела человечества), но «Пасха», которая должна была бы стать центром второй части, словно смыта, словно пустое место, дыра, вокруг которой строится текст второй части. Здесь Достоевский, наконец, прописал «Пасху», как она была постигнута им на каторге – и своим настаиванием на своей реальности и повествовании здесь от своего лица подчеркнул, что тайна Пасхи, тайна возможного воскресения и преображения человека, всегда в нем присутствующая и из него неисторгаемая – это главное, что он вынес с каторги. Однако, упомянув здесь о «Записках из Мертвого дома», Достоевский одновременно ввел в свой маленький великий рассказ и контекст Рождества, чрезвычайно в нем значимый.

Итак, обратимся ко второму воспоминанию: «Другой уже день по острогу “шел праздник”; каторжных на работу не выводили, пьяных было множество, ругательства, ссоры начинались поминутно во всех углах. Безобразные, гадкие песни, майданы с картежной игрой под нарами, несколько уже избитых до полусмерти каторжных, за особое буйство, собственным судом товарищей и прикрытых на нарах тулупами, пока оживут и очнутся; несколько раз уже обнажавшиеся ножи, – всё это, в два дня праздника, до болезни истерзало меня. Да и никогда не мог я вынести без отвращения пьяного народного разгула, а тут, в этом месте, особенно. В эти дни даже начальство в острог не заглядывало, не делало обысков, не искало вина, понимая, что надо же дать погулять, раз в год, даже и этим отверженцам и что иначе было бы хуже. Наконец в сердце моем загорелась злоба. Мне встретился поляк М-цкий, из политических; он мрачно посмотрел на меня, глаза его сверкнули и губы затряслись: “Je hais ces brigands!”[4] – проскрежетал он мне вполголоса

[4] Достоевский всегда осмысленно употребляет французский язык; как правило, его герои говорят на нем в том случае, если именно на французском сквозь бытовую фразу может

и прошел мимо. Я воротился в казарму, несмотря на то, что четверть часа тому выбежал из нее как полоумный, когда шесть человек здоровых мужиков бросились, все разом, на пьяного татарина Газина усмирять его и стали его бить...» [Достоевский 1972–1990: XXII, 46].

Здесь очень важна последовательность событий: в сердце рассказчика загорается злоба, вызванная тем, что в этот момент он не способен увидеть в окружающих его ничего, кроме изобилия наносной грязи, которую в этот миг он принимает за существо человека; он словно упирается взглядом в землю, засыпавшую гроб, не предполагая там уже ничего живого, а вернее – он словно сотворяет этот гроб своим взглядом – и словно в ответ на эту злобу извне звучат слова ненависти, подтверждающей, что грязь и есть *все*, что есть в этих «разбойниках»; ненависти убийственной, желающей уничтожения того, что так яростно ненавидят.

Заметим, что слова М-цкого не звучат (или у них нет шанса быть воспринятыми) до тех пор, пока злоба не возникнет внутри. Наше внутреннее определяет мир вокруг нас, словно подчеркивает Достоевский. Но мир вокруг нас позволяет нам увидеть уродство того, что изнутри воспринимается как праведное негодование. Мир дает нам внятную и адекватную обратную связь – если мы готовы ее воспринять. Познать себя мы можем, лишь смотря на то, как наши чувства отражаются вовне. И после того, как мы увидим их в их истинном виде – нам будет дан шанс их изменить.

проступить образ Священной истории, необходимый писателю (то, что герои при этом дворяне – причина, *позволяющая* ввести французский язык в текст, а вовсе не *цель* его введения). Но эта французская фраза, кажется, ничего не дает дополнительно по отношению к такой же фразе на русском языке. Здесь Достоевский имеет в виду иной смысл – смысл максимальной – в том числе, языковой – отстраненности говорящего от тех, о ком он судит. Смысл использования французского в этом случае проясняется из текстовой рифмы: в самом начале второго, «внутреннего» воспоминания Достоевского присутствуют, казалось бы, совсем непонятно к чему, слова о французских уроках (так что можно даже счесть французскую фразу М-цкого тем триггером, который подключает забытое воспоминание к тому, что происходит сейчас, то есть – выполняющей важнейшую функцию в тексте, делающей возможным соединение жизненных событий в единое событие с преобразующим функционалом и производящей, благодаря этому, воскресение автора): «Мне припомнился август месяц в нашей деревне: день сухой и ясный, но несколько холодный и ветреный; лето на исходе и скоро надо ехать в Москву опять скучать всю зиму за французскими уроками, и мне так жалко покидать деревню» [Достоевский 1972–1990: XXII, 47]. Здесь французский присутствует как область удаления от живой жизни, область сокращения свободы, как то пространство, из которого хочется вернуться в пространство родной земли и родного языка (который здесь общий для мужика и его барчонка), в то время как М-цкий говорит по-французски именно потому, что для него это последняя область свободы, недоступная окружающим его «разбойникам». Так Достоевский подспудно объясняет, почему у поляков не могло быть таких воспоминаний – разный язык у шляхты с порабощенным народом – словно разная почва, разная родина.

Надо заметить, что ненависть М-цкого сложно соотносится с описанием избиения Газина, от вида которого рассказчик в ужасе спасался на улице – и которое вдруг ***предпочел*** этой ненависти, вернувшись сразу же после слов М-цкого в казарму. Продолжим цитату: «... шесть человек здоровых мужиков бросились, все разом, на пьяного татарина Газина усмирять его и стали его бить; били они его нелепо, верблюда можно было убить такими побоями; но они знали, что этого Геркулеса трудно убить, а потому били без опаски. Теперь, воротясь, я приметил в конце казармы, на нарах в углу, бесчувственного уже Газина почти без признаков жизни; он лежал прикрытый тулупом, и его все обходили молча: хоть и твердо надеялись, что завтра к утру очнется, "но с таких побоев, не ровен час, пожалуй, что и помрет человек"» [Достоевский 1972–1990: XXII, 46]. Каторжники, избивающие Газина, надеются на его воскресение – физическое, если не духовное. Нельзя не обратить внимания на то, что образ накрытого тулупом, бесчувственного, без признаков жизни Газина внутри празднования Воскресения Господня начинает нести на себе отблеск мертвого Христа, с той лишь разницей, что окружавшие Христа в момент Его смерти воскресения не ждут, отчаявшись, а здесь на воскресение надеются изо всех сил. И именно эта надежда на воскресение того, кого сами забили до полусмерти, потому что терпеть его было уже совсем невозможно и для жизни окружающих опасно – и есть то, что оказывается для молодого Достоевского предпочтительнее холодной и убийственной ненависти М-цкого, не ждущего – и не желающего – для этих «нелюдей» никакого воскресения.

Достоевский не случайно в рассуждении о том, ожидать ли воскресения Газина, говорит о верблюде и Геркулесе: «верблюда можно было убить такими побоями; но <...> этого Геркулеса трудно убить, а потому били без опаски» [Достоевский 1972–1990: XXII, 46]. Фраза построена так, словно цель бьющих убить верблюда – и сохранить Геркулеса. И если верблюд – наиболее памятный всем образ невхождения в Царство Небесное («удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие» (Мф. 19, 24)) – то Геркулес – это как раз образ героя, вошедшего, несмотря на все препятствия и заблуждения, в результате своих правильных выборов, в царство небесное и воссоединившегося со своим богом-отцом[5]. Каторжники словно стремятся убить

[5] Давид Штраус, чью книгу Достоевский хорошо знал, в главе «Мессия-Иисус выдерживает искус, которого не выдержал в пустыне ведомый Моисеем народ израильский», ставит Геркулеса (единственного в этом ряду небиблейского персонажа) в ряд еврейских праотцев, выдержавших испытание, что в этом отношении уравнивает их со Христом, взявшим на себя испытание, которое не прошел народ израильский: «Геркулесу, по словам Ксено-

животное в человеке – и сохранить в нем героя. М-цкий не различает разных уровней и составов человека за пеленой черной злобы, в один момент времени единой с Достоевским – но от которой тот тут же отходит, едва увидев ее отражение в глазах другого. Интересно, что Достоевский, вернувшись, как бы ложится вместе с Газиным – ожидать собственного воскресения от злобы и ненависти: «Я пробрался на свое место, против окна с железной решеткой, и лег навзничь, закинув руки за голову и закрыв глаза» [Достоевский 1972–1990: XXII, 46].

Итак, автор возвращается в казарму. Он ложится и уходит в воспоминания, по видимости, сбегая из неприглядной действительности – а на самом деле – начиная процесс ее связи с первым воспоминанием и последующей проработки: «Я любил так лежать: к спящему не пристанут, а меж тем можно мечтать и думать. Но мне не мечталось; сердце билось неспокойно, а в ушах звучали слова М-цкого: “ Je hais ces brigands!”» [Достоевский 1972–1990: XXII, 46-47]. И – как бы мимоходом сообщает нам, как он работает с событием реальности для того, чтобы создать его *истинный* образ:

«Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле. Начиналось с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу вырастало в цельную картину, в какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому и, главное, *поправлял* его, *поправлял* беспрерывно, в этом состояла вся забава моя» [Достоевский 1972–1990: XXII, 47].

Из *детали* возникает *цельная картина*, которая есть *цельное и сильное впечатление*. Данный пассаж, кстати, указывает нам на способ анализа, адекватный способу построения текста Достоевского: именно деталь,

фонта, довелось выдержать испытание – сделать выбор в таком возрасте, когда юноша уже начинает владеть собой и обнаруживает, пойдет ли он стезей добродетели или порока (Мемораб. II 1, 21). Аврааму пришлось выдержать испытание веры и послушания – исполнить повеление Божие о заклании единородного сына своего – в преклонном возрасте (Быт. гл. 22). Но народ израильский, по словам пророка Осии (11:1), был еще молод, когда Иегова наименовал его сыном своим и вызвал из Египта и затем испытывал его послушание в течение 40 лет, заставив его пространствовать по пустыне и претерпеть всякие лишения и напасти (Втор. 8:2). Давиду при начале его общественной деятельности, когда он был помазан Самуилом и преисполнился Святого Духа (по свидетельству редактора книг Царств), довелось выдержать испытание – единоборство с Голиафом, филистимлянским великаном (1 Цар. гл. 17). Все испытания благополучно и успешно выдержали Авраам, Давид, а также Геркулес, но народ израильский испытания не выдержал: он возроптал на Иегову и предался сластолюбию и идолослужению, хотя он в данном случае поступил так, как поступила первая чета человеков, которая тоже послушалась льстивых речей змия и потому была изгнана из рая и лишена благ древа жизни» [Штраус: 314].

почти неприметная черта может и должна становиться его отправным пунктом, и, следуя за приключениями этой детали, мы способны будем воспроизвести линии смыслов, заложенные в текст писателем. Целостный анализ можно начинать с любой точки, с любой «неприметной черты», поскольку все в тексте оказывается сцеплено и сплетено друг с другом, и не просто сцеплено, но этой «неприметной чертой» и порождено, из нее и вырастает.

Цельное и сильное впечатление подлежит авторскому анализу, то есть в нем вскрывается его глубинный смысл, обнаруживаются «концы и начала», не явленные читателям в «насущном видимо-текущем», если изложить его так, как оно протекало, но могущие быть обнаруженными там художником, «имеющим глаз» – и затем путем *придания новых черт* этот смысл, этот фундамент, эта основа мироздания[6], первоначально заметные лишь автору, все более *проявляются* в цельной картине, почему процесс этот и назван автором *поправлением*. Изменяя изначально присущие воспоминанию черты, которые не способствовали проявлению смысла события, а, следовательно, были *случайными*, и придавая ему новые черты, *проявляющие смысл события*, автор не изменяет, не искажает, а *поправляет*, проясняет картину, позволяя выявиться смыслу предельно отчетливо, – так, чтобы «читатель, прочтя роман, совершенно так же понял мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение»[7].

---

[6] А как основу мироздания, как место нахождения «концов и начал» герой Достоевского, как мы помним, в романе «Братья Карамазовы» описывает Библию: «Что за книга это Священное Писание, какое чудо и какая сила, данные с ней человеку! Точно *изваяние мира и человека и характеров человеческих, и названо все и указано на веки веков*. И сколько тайн разрешенных и откровенных...» [Достоевский 1972–1990: XIV, 265]. Укажем также на то, что «концы и начала», находящиеся за пределами «насущного видимо-текущего», – это отчетливая, хотя и перевернутая цитата – так четырежды называет себя Христос в Откровении Иоанна Богослова: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» (Откр. 1, 8); «Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний» (Откр. 1, 10); «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 21, 6); «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний» (Откр. 22, 13). Вот что является глубинным центром, внутренним образом, прозреваемым писателем, «имеющим глаз», в каждом явлении повседневной жизни.

[7] Эта обеспеченная поправленной реалией способность читателя к полному пониманию авторского замысла, или как мы бы сейчас сказали, к абсолютно адекватной интерпретации, для Достоевского является единственным истинным критерием художественности: «Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» [Достоевский 1972–1990: XVIII, 80].

Интересно, что в том высказывании о природе творчества, из которого я здесь заимствую ключевые слова, Достоевский утверждает принципиальное сродство структуры образа реальности со структурой образа великого художественного произведения: «Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, – и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем *глубину*, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: **на чей глаз и кто в силах**? Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала – это всё еще пока для человека фантастическое» («Дневник писателя». 1876. Октябрь. Гл. 1, подглавка III. Два самоубийства [Достоевский 1972–1990: XXIII, 144-145]).

Поэтому факты действительной жизни и не нуждаются в коренной переработке, но лишь в *поправлении* – и это отнюдь не делает Достоевского документалистом и не лишает целостности художественное произведение, которое, казалось бы, может быть представлено как мозаика из таких «поправленных» фактов. Но – следует попутно отметить – что при комментировании текстов указание на факты-прототипы должно сопровождаться анализом этих «поправлений» художника – в противном случае такой комментарий будет лишь «рассыпать» художественное произведение и дезориентировать читателя, радикально отвлекая его внимание от авторского замысла.

В этот раз, в страшной каторжной казарме, Достоевский вспоминает о своей детской встрече с «русским человеком из простонародья». Двадцать лет разницы между воспоминаниями снимаются как кора, как защитный слой, возвращая автору детскую чистоту и открытость миру. Для того, чтобы увидеть *внутреннее* другого, ему прежде всего нужно вновь получить доступ к своему *внутреннему*, к себе, еще не запертому в ту корку наносной грязи, что наросла за двадцать лет. Потому что есть вещи, которые мы не видим не из-за того, что они скрыты коркой наносной грязи на другом; есть вещи, которые мы не видим из-за нашей собственной наносной грязи, застилающей наш взгляд, блокирующей наши способности восприятия. Автору нужно вернуться к себе до момента (или в самый момент) встречи со страшной и абсолютной

смертью, радикально искажающей перспективу человеческого видения; смертью, которая есть источник всякой грязи и от которой пытаются спрятаться в кору самости, хотя самость – как раз ловушка, подготовленная смертью для нас; смертью, явленной в рассказе в образе волка. Но к этому мы еще вернемся.

Мальчик играет на природе и слышит, как недалеко мужик «пашет *круто в гору* и лошадь идет трудно, а до меня изредка долетает его окрик: “Ну-ну!”» [Достоевский 1972–1990: XXII, 47]. Если мы приедем в усадьбу Достоевских «Даровое», мы увидим, что пахать *круто в гору* там негде. Это равнина. Да это видно и из описания местности в «Мужике Марее». О чем же Достоевский начинает вести речь, *поправляя* свои воспоминания? Речь идет о движении вверх не физическом – а духовном. Пахота земли – это образ труда над собой, духовной работы подъема, вспахивания своей собственной почвы, на которую должны упасть и принести плод семена Господни – которые есть семена свободы, как мы увидим из дальнейшего. Этот смысл вносит Достоевский в образ пашущего мужика, *поправляя* свое воспоминание.

И вдруг безмятежно играющему мальчику слышится крик: «Волк бежит!» Он бросается прочь, «вне себя от испуга» – так же, как будучи взрослым, он *выбежал* «как полоумный» из казармы, когда увидел, как мужики бьют пьяного татарина, – но в этом первом воспоминании, открывающемся в сердцевине второго воспоминания и связываемом с ним сигнальными словами, он «*выбежал* на поляну, прямо на пашущего мужика» [Достоевский 1972–1990: XXII, 48].

Здесь – в детском воспоминании – мужик – не источник чудовищной угрозы, а защитник и спаситель. Не тот, *от кого* он бежит, – тот, *к кому* он бежит. «Наш мужик». Достоевский даст удивительно внятную «текстовую рифму» к этой ситуации. Мальчик бежит от *волка* – но вполне приходит в себя и чувствует себя в полной безопасности, «вполне ободрился», только тогда, когда к нему кидается «наша дворовая собака *Волчок*» [Достоевский 1972–1990: XXII, 49]. Защитник оказывается скрыт в том, кто кажется источником опасности – как под именем волка обнаруживается собака. И поэтому нужно искать защиту не *от* него, а *в нем*. *Глубоко в нем*...

Но почему именно волк так ужасно пугает мальчика и становится символом встречи со смертью, символом страха смерти? Волк для ребенка – это не соперник, не враг, а именно чистый и беспримесный ужас – потому что ребенок для волка – это просто *пища*. «Придет серенький волчок и ухватит за бочок», – это колыбельная о смерти.

Столкновение с волком – это тотальное овеществление маленького человека. Это ощущение себя как *почти пищи* вновь возникнет у автора перед лицом каторжных. «Разбойник» – тот, кто добывает себе пропитание, отнимая у человека жизнь за крошку ресурса. И в этом смысле показательна так запомнившаяся Достоевскому рассказанная на каторге и записанная в «Сибирскую тетрадь» байка о разбойнике, наставлявшем своего сына, зарезавшего мужика и обнаружившего у него одну лишь луковицу: «Дурак! Луковица – ан копейка <...>. Сто душ, сто луковиц – вот те рубль» [Достоевский 1972–1990: IV, 235]. ***Другой несет тебе смерть*** – вот что ощущает и от чего пытается убежать Достоевский в этот Великий Праздник Воскресения.

Мужик Марей – тот, кто спасает ребенка от страха смерти, а для взрослого переворачивает убивающее ощущение на противоположное: ***другой несет тебе жизнь и заслоняет от смерти***.

Чрезвычайно важны слова, которыми Марей успокаивает ребенка.

«- Что ты, что ты, какой волк, померещилось; вишь! Какому тут волку быть! – бормотал он, ободряя меня. Но я весь трясся и еще крепче уцепился за его зипун и, должно быть, был очень бледен. Он смотрел на меня с беспокойною улыбкою, видимо боясь и тревожась за меня.

- Ишь ведь испужался, ай-ай! – качал он головой. – Полно, ро́дный. Ишь малец, ай!

Он протянул руку и вдруг погладил меня по щеке.

- Ну, полно же, ну, Христос с тобой, окстись. – Но я не крестился; углы губ моих вздрагивали, и, кажется, это особенно его поразило. Он протянул тихонько свой толстый, с черным ногтем, запачканный в земле палец и тихонько дотронулся до вспрыгивавших губ моих.

- Ишь ведь, ай, – улыбнулся он мне какою-то материнскою и длинною улыбкой, – Господи, да что это, ишь ведь, ай, ай!

Я понял наконец, что волка нет...» [Достоевский 1972–1990: XXII, 48].

Сначала Марей говорит мальчику (которого называет «ро́дный», «малец»: слова эти словно формируют внутри высказывания атмосферу рождения младенца, родов, поддержанную и странными повторяющимися восклицаниями словно внезапной боли: «ай, ай»), что с ним Христос, и что надо креститься. Но это еще не успокаивает ребенка. А затем улыбка Марея, бывшая прежде «беспокойною», становится «длинною» и «материнскою» (словно рождение произошло, и роженица смотрит на младенца) – и он, говоря, по видимости, некую непонятную, состоящую из междометий фразу, по сути, обращается к ребенку со словом: «Господи». После чего тот наконец понимает, что волка нет. Странным

образом Достоевский здесь показывает процесс рождения в человеке – Бога, ощущения в себе – божественного образа, неподвластного смерти, побежденной Христом. Потому что если Христос с тобой, то это еще ничего не говорит о твоем собственном бессмертии. Но если Христос в тебе – то смерти нет. Другой становится здесь пространством, в котором в тебе может родиться Бог. В маленьком Достоевском Бог рождается во взгляде мужика Марея. Большой Достоевский понимает, что он сам может обладать этим рождающим взглядом по отношению к другому.

Очень важно в «Мужике Марее», что волка на самом деле – нет. Крик о волке лишь послышался мальчику.

А вот собака Волчок – есть.

Волк, пугающий ребенка до потери себя, – лишь мираж, ошибка восприятия, наведенная слухами и чужими рассказами угроза. Собака Волчок, с которой мальчик «вполне ободрился» (не только пришел в себя, но и как бы внутренне пробудился) – прямая и несомненная реальность.

Поэтому меняется радикально взгляд Достоевского: «И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце. Встретил я в тот же вечер еще раз и М-цкого. Несчастный! У него-то уж не могло быть воспоминаний ни об каких Мареях и никакого другого взгляда на этих людей, кроме “Je hais ces brigands!” Нет, эти поляки вынесли тогда более нашего!» [Достоевский 1972–1990: XXII, 49-50].

Так для Достоевского восстанавливается *человеческий образ* в клейменом каторжнике. Благодаря своему детскому воспоминанию он научается видеть *сквозь* наносную грязь, он обретает «глаз художника», проникающий в глубину вещей, – но, заметим, не гордится этим перед польским заключенным, а сочувствует ему (в восклицании: «Несчастный!» – нет никакого сарказма, зачастую придаваемого ему чтецами рассказа – и это нужно особенно подчеркнуть).

Достоевский понимает, что дарованный ему в этот миг, открывшийся у него *глаз* – не заслуга, а *привилегия*, полученная благодаря наличию у него детского воспоминания. Привилегия, которой он теперь обязан

поделиться с другими, с любым в человечестве (художник, в некотором смысле, становится прозревающим глазом всего человечества, он – орган совокупного человечества, который обязан служить всем), и особенно – с теми, кто не встретился в детстве ни с какими Мареями. В этом смысле можно сказать, что рассказ написан ***для*** М-цкого, что он – главнейшая фигура рассказа, что именно он – главный адресат автора: тот, кто послужил для него зеркалом его собственной злобы, началом его перерождения, и кому он не смог помочь тогда, но пишет теперь для того, чтобы помочь ему хотя бы сейчас. Рассказ призван и предназначен стать тем событием, тем святым воспоминанием детства, которое отсутствует у М-цкого и подобных ему, тем, которое сможет изменить характер их видения, характер их взгляда на человека.

Но для Достоевского в процессе его воскресения и обретения глаза художника восстанавливается не только человеческий образ. Восстанавливается и *красота* этого образа. И красота образа, как всегда у Достоевского, оказывается *женственной*. «Человеческий образ» мужика напоминает нам о Боге-Отце, как Его иногда изображали: «мужик лет пятидесяти, плотный, довольно рослый, с сильною проседью в темно-русой окладистой бороде»[8]. Но имя мужика – это имя, которого *не бывает* («не знаю, есть ли такое имя»[9] [Достоевский 1972–1990: XXII, 48] – напишет Достоевский), – то есть, не бывает в русском языке в мужском роде (в европейских языках оно вполне обычно), потому что это – женское имя «Мария». И вспоминать на каторге Достоевский будет о его женственной, *материнской* нежности:

«...припомнилась эта *нежная*, ***материнская*** улыбка бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой: “Ишь ведь, испужался, малец!” И особенно этот толстый его, запачканный в земле палец, которым он тихо и с *робкою нежностью* прикоснулся к вздрагивавшим губам моим. Конечно, всякий бы ободрил ребенка, но тут в этой уединенной встрече случилось как бы что-то совсем другое, и если б я был ***собственным его сыном***, он не мог бы посмотреть на меня сияющим более светлою любовью взглядом, а кто его заставлял? Был он

[8] Практически так будет изображен Бог-Отец на росписи потолка в Миланской крепости (Замке Сфорца), в Герцогской часовне (XV век).

[9] И именно в силу этого «сомнения» автора очевидно по ложному пути идут исследователи, объясняющие имя «Марей» как просторечный вариант имени «Марий» и проводящие на этом основании длинное сопоставление «нашего мужика» с римским полководцем (см.: [Ветловская: 30 и далее]): в существовании имени «Марий» Достоевский не сомневался, а здесь ему именно нужно, чтобы читатель ощутил всю невероятность происходящего. Это еще одно целенаправленное «поправление воспоминания», поскольку согласно воспоминаниям А.М. Достоевского, «Марея» звали Марком (см.: [Достоевский 1972–1990: XXII, 344-345]).

собственный крепостной наш мужик, а я его барчонок; никто бы не узнал, как он ласкал меня, и не наградил за то. Любил он, что ли, так уж очень маленьких детей? Такие бывают. Встреча была уединенная, в пустом поле, и только Бог, может, видел сверху, каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою *тонкою*, почти ***женственною*** *нежностью* может быть наполнено сердце грубого, зверски невежественного крепостного русского мужика, еще и не ждавшего, не гадавшего тогда о своей свободе» [Достоевский 1972–1990: XXII, 49].

«Крепкий и плотный мужик с окладистой бородой» в глубинной точке своего образа, там, где открывается его *красота*, оказывается нянчащей и опекающей, преизобильно милующей Матерью[10] (*особо* вспоминающийся автору испачканный в земле толстый (то есть – подчеркнуто плотский: ведь Мария – источник плоти Бога) палец, которым он словно причащает испуганного ребенка земле, в сочетании с именем, воспроизводит столь значимое для Достоевского: «Богородица – мать сыра-земля»).

Так мир спасет красота – если нам удастся выкопать из-под наносной грязи свой человеческий образ – и разглядеть человеческий образ за наносной грязью других. А потом – выпустить из глубины своего добротного, плотного, крепкого – защищенного – человеческого образа – *ее* – беззащитную (потому что – не защищающуюся), безоглядно отдающуюся, без меры милующую – *красоту*.

Но Достоевский не только использует здесь имя Богоматери для создания и проявления значений собственного художественного текста – он также и одновременно использует свой текст для экзегезы текста библейского. И если первое есть действие писателя, то второе – это действие богослова. Это общий принцип создания его произведений: Достоевский, «соединяя» свой текст с библейским текстом или христианской историей цитатой или аллюзией, далее в самом «теле» художественного текста, в его сюжете и структуре вскрывает неожиданные смыслы источника, сообщает нам нечто не только о персонаже – но и о Христе. Иными словами, он сначала использует аллюзию для того, чтобы сообщить дополнительные смыслы тексту, в который он вводит аллюзию, а затем – чтобы сообщить нам некоторые дополнительные смыслы о том тексте, к которому аллюзия отсылает. Соединяя таким образом библейский текст или сюжет

[10] Так и у Бога-Отца, изображенного в Миланской крепости, под окладистой бородой открывается нежная обнаженная женская грудь. Вообще, изображение «Отца кормящего» было не слишком частым, но отнюдь не исключительным явлением в христианском искусстве.

с конкретной рассказываемой им в данный момент историей, он лишает отстраненности наше восприятие библейской истории, он как бы ввергает нас в самую пучину ее, делает ее для нас не богословской отвлеченностью, а вновь новостью, «скандалом» и «безумием» (см. 1Кор. 1, 23).

Итак, попробуем теперь, обратясь к последней приведенной нами цитате, понять, не что образ Марии дает для понимания образа Марея, а что образ Марея дает для понимания Марии; как Достоевский, через сопоставление этих образов взрывает наше застывшее сусальное представление о Божьей Матери. Через встречу *зверски невежественного* мужика с его барчонком, через смиренную и любовную службу низшего, но пока сильнейшего, слабому и бессильному пока высшему Достоевский передает дистанцию, отделяющую человека – Марию – от Бога и Его Сына. Он заставляет нас ощутить эту непредставимую дистанцию через ту, которую нам гораздо легче вообразить и воспринять. Бесконечную дистанцию – и всю решимость и свободу Марии, решившейся – и захотевшей – эту дистанцию преодолеть (или – пренебрегшей ей (как Марей) в порыве любви и заботы) – и принять «как собственного сына», с материнской нежностью Того, кто все-таки Ее больше, чем «барчонок» – Ее Бог (и здесь совсем по-особому заиграет жест Марея, пальцем, запачканным в земле, прикасающегося к губам мальчика: так Мать приобщает к земле Дитя, земле не принадлежащее: приобщает к ее бедам и бедности, но и к даваемым ею возможностям роста. Христос дважды будет покоиться во чреве земли – в Рождестве и в Погребении, земля родит Его и в эту жизнь – и в жизнь иную).

Это Ее самоотверженное принятие и материнская нежная забота о Высшем оказываются путем к свободе не только для Нее, но и для всего человечества (так же как просвещенная нежность Марея оказывается для Бога (и Достоевского) свидетельством готовности к свободе всего русского народа). И отныне в глубине каждого человека Бог видит Ту, что ответила на Его призыв и с заботой приняла под свою опеку Его младенческую слабость. Так же, как в глубине всякого каторжника Достоевский видит Марея.

Красота *любого* человека для Бога становится неуничтожима потому, что Его, Бога, нянчила и защищала Богоматерь. И в свете богословского толкования мы можем глубже прочесть уже приведенную прежде цитату – как свидетельство бесконечной и неумирающей надежды Бога на человека, перед Которым свободой человеческой воли закрыты все не открывшиеся Ему своим собственным движением сердца: «И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что

могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце» [Достоевский 1972–1990: XXII, 49-50].

Таким образом каторжная Пасха становится для Достоевского моментом рождения его как художника, раскрытия у него «глаза художника», видящего человека как ***красоту*** (Марию, в Благовещении *впускающую* Бога пребывать с человеком, то есть – открывающую и осуществляющую возможность преображения всякого человека – в Богочеловека), заключенную в ***человеческом образе***, который может стать ее гробом, засыпанный, как землей, ***наносной грязью***, – но грязь может обернуться плодоносящей землей, а человеческий образ может стать местом воскресения красоты – и тогда преобразится сам и сможет преобразить других, как стал «живоносным» гроб Господень, «источник нашего воскресения»[11].

Список литературы

1. *Ветловская В.Е.* «Дневник писателя» за 1876 год: О мужике Марее // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. М.: ИМЛИ РАН, 2018. № 1. С. 21–58.

2. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: Наука, 1972–1990.

3. *Касаткина Т.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

4. *Штраус Д.* Жизнь Иисуса: Кн. 1 и 2. Пер. с нем. В. Ульриха. М.: Республика, 1992. 528 с.

References

1. *Dostoevskij F.M.* Polnoe sobranie sochinenij v 30 tomah [*The Complete Works in 30 vls.* (In Russ.)]. Leningrad, Nauka, 1972–1990.

2. *Kasatkina T.* Svyashchennoe v povsednevnom: Dvusostavnyj obraz v proizvedeniyah F.M. Dostoevskogo [*Sacral in the Ordinary* (In Russ.)] Moscow, IMLI RAN, 2015. 528 p.

3. *Shtraus D.* Zhizn' Iisusa: Kn. 1 i 2. Per. s nem. V. Ul'riha [*The Life of Jesis: Book 1 and 2.* Trans. from German by V. Ulrich (In Russ.)]. Moscow, Respublika, 1992. 528 p.

4. *Vetlovskaya V.E.* «Dnevnik pisatelya» za 1876 god: O muzhike Maree // Dostoevskij i mirovaya kul'tura. Filologicheskij zhurnal [*"The Writer's Diary" for 1876: About the Peasant Marey*. Dostoyevsky and the World Culture. Philological journal (In Russ.)]. Moscow, IMLI RAN, 2018. № 1. Pp. 21-58.

[11] «Яко Живоносец, яко рая краснейший, воистинну и чертога всякаго царскаго показася светлейший, Христе, гроб Твой, источник нашего воскресения». Тропарь Пасхи в православной Церкви.

DOI 10.22455/2619-0311-2018-3-32-68
УДК 821.161.1
ББК 83.3(2РОС=РУС)1 + 63.5

О.А. Деханова

Комментарии к «гастрономическому языку» Достоевского как необходимый инструмент «медленного чтения»

O.A. Dekhanova

The Commentary to Dostoyevsky's «Gastronomical Language» as a Necessary Instrument of Slow Reading

Об авторе: Ольга Алексеевна Деханова**,** свободный исследователь, Москва.
E-mail: dh369@yandex.ru

Аннотация: Вопросы истории еды и традиций питания народов мира как отражение важнейших культов и ритуалов в жизни человека стали в последнее время объектом пристального внимания самого широкого круга исследователей. Еда как продукт культуры всегда являлась важным персонажем литературных произведений, формируя уникальный для каждого автора «гастрономический язык». В основе художественных возможностей «гастрономического языка» лежит свойство человеческого сознания трансформировать слова в зрительные образы. Именно такой способ передачи информации (посредством эмоциональных образов) составляет одну из личностных особенностей творчества Ф.М. Достоевского. В сфере гастрономических реалий совершенно уникальное место занимает чай. Его упоминания в литературных произведениях всегда сосредоточены на процессе употребления, так как чай всегда существовал как ритуал и сохранял основные традиции практически в любой национальной культуре. В настоящем исследовании впервые предпринята попытка систематизировать особенности чаепитий в произведениях Ф.М. Достоевского.

Ключевые слова: комментарий, традиции питания, гастрономический язык, чай, ритуал, Достоевский.
Для цитирования: *Деханова О.А.* Комментарии к «гастрономическому языку» Достоевского как необходимый инструмент «медленного чтения // Достоевский и мировая культура. 2018. No 3. С. 32-68. DOI: 10.22455/2619-0311-2018-3-32-68

About the author: Olga A. Dekhanova, free researcher, Moscow.
E-mail: dh369@yandex.ru

Abstract: The problems of food history and national culinary traditions as the reflection of the most important cults and rituals in people's life have recently become the object of many researchers' intense interest. Food as a cultural product has always been an important character in fiction shaping a "gastronomical language" that is unique for each author. In the base of its imaginative potential we can find a human capability to transform words into visual images. This particular method of information transfer (by means of emotional images) is one of the personal features of F.M. Dostoyevsky's works. In the field of food realiae tea holds a prominent place. Any references to it in fiction are always focused on the process of

consuming, because tea existed as a ritual and kept its main traditions in almost every national culture. In this article I have attempted for the first time to systematize the specifics of tea drinking in F.M. Dostoyevsky's works.

Key words: foodstudies, tea party (drinking) in the works of F.M. Dostoyevsky.

Одно из назначений книжного комментария – это разъяснение, толкование значения и смысла упомянутых автором в тексте предметов, событий, фактов, вскрытие авторских намеков и подтекста. Чем больше историческая временная дистанция между автором и читателем, тем более актуально наличие комментариев к тексту.

Основная задача комментариев понятна, но остается вопрос – а зачем нужно что-то толковать и разъяснять? Романы Достоевского, например, по-прежнему актуальны и интересны, причем для всех возрастных категорий.

Встреча с книгой – это встреча с незнакомцем (незнакомкой). После первого свидания книгу можно поставить на полку, сохранив при этом самые приятные воспоминания. Но если вам хочется новых встреч, возникает неодолимая потребность близости и понимания. А для этого нужно говорить на одном с ней языке, чувствовать и видеть ее мир ее глазами. И вот тогда становится понятно, для чего нужен комментарий, ибо невозможно почувствовать то, что лежит вне границ личного опыта. Об этом состоянии очень точно написала Ольга Вайнштейн: «Нередко образы прошлого кажутся нам плоскими, сухими и скучными: слишком много тонких и нежных нюансов безвозвратно разрушаются со временем. Исчезают объем и дыхание, динамика живого жеста; лучшие книги по истории костюма не могут передать сопутствующую одежде звуковую гамму – так пропадает шелест юбки фру-фру, столь волновавший людей конца XIX века. Шорох шелковой оборки тогда воспринимался как сигнал и секрет женского очарования – теперь же это ощущение восстановить, наверное, невозможно» [Вайнштейн: 5].

Более пяти поколений отделяют нас от культурно-исторической среды XIX века, и многие ее реалии, создающие живую атмосферу эпохи, уже непонятны современному читателю. Мы как бы лишаемся обоняния в мире, насыщенном запахами. И «в этом потерянном измерении скрыты мегабайты значимой информации» [Вайнштейн: 5].

Автор всегда адресует свои произведения своим современникам, используя реалии вещного мира своей эпохи. Это позволяет автору заменять многословные описания одной-двумя фразами и быть уверенным,

что читатель увидит и почувствует именно то, что он хотел сказать. Так, например, М.Л. Ковшова, исследуя костюмный код культуры, отмечала, что «Знаки различной материальной природы отбираются <...> для выражения «социальных оценок» и становятся носителями важнейших для человека смыслов, идей, <...> концептов и т. п. «Ценностный ранг» знака определяется теми социальными оценками, которые отстоялись и которыми знак пропитался в жизненном контексте» [Ковшова: 5; Волошинов: 60-87].

Вопросы семиотизации культурного пространства в самое разное время привлекали внимание самого широкого круга ученых. От фундаментальных исследований замечательных филологов и философов М.М. Бахтина, В.Н. Топорова, А.Б. Есина до современных лингвокультурологических исследований [Еда и культура], в том числе исследований роли запаха в русской культуре [Ароматы и запахи], особенно см. [Ароматы и запахи: 101-133].

Особое место в литературоведческом направлении занимают работы А.П. Чудакова. Им были самым пристальным образом рассмотрены прикладные аспекты механизма преобразования бытовой реалии в художественный предмет, смещения акцента с внешних признаков на внутреннюю суть предмета, общие принципы доминантного движения от внешнего вещного оформления художественного пространства к внутреннему личному миру писателя.

Исследуя функциональные закономерности предметного мира Достоевского, А.П. Чудаков очень точно отметил, что передача информации посредством эмоциональных ощущений и образов составляет одну из личностных особенностей творческого стиля Достоевского.

Здесь позволю себе сделать небольшое отступление, так как свойство человеческого сознания трансформировать слова в зрительные образы, наделенные базовыми эмоциональными характеристиками, выходит за рамки большой литературы. В современном нам мире, когда давно забытый эпистолярный жанр приобрел совершенно новую, массовую форму электронных сообщений, всевозможные эмотиконы или более распространенное в повседневной русской речи слово «смайлики», выполняют все ту же роль: они используются для конкретизации смысла основного сообщения, уточняя его экспрессивно-интонационную окраску. Интересно, что их появление предсказал Набоков в своем интервью для газеты New York Times в апреле 1969 года. На вопрос журналиста «Какое место вы отводите себе среди писателей (ныне здравствующих) и писателей недавнего прошлого?» – Набоков ответил: «Я часто думаю,

что должен существовать специальный типографский знак, обозначающий улыбку, – нечто вроде выгнутой линии, лежащей навзничь скобки; именно этот значок я поставил бы вместо ответа на ваш вопрос» (New York Times. 1969. April 19, p. 20, под заглавием «Nabokov, Near 70, Describes His “New Girl”»).

Но вернемся к особенностям творческого стиля Достоевского. К его системе «социальных оценок», выраженных посредством совокупности знаков различной материальной природы.

А.П. Чудаков неоднократно отмечал, что Достоевскому важны не только внешние, известные всем свойства предметов, но их суть, то есть их функциональные возможности и, прежде всего, возможности характерологического свойства. Кроме того, вещи (их совокупность или последовательность) могут выступать косвенным признаком эволюции персонажа, сюжета или как скрытое указание на авторскую концепцию и его личное отношение к персонажу. При этом он указывал на принципиальное различие между предметно-бытовым и художественным воплощением вещного ряда: «художественный предмет имеет непрямое отношение к вещам запредельной ему действительности. Он феномен «своего» мира, того, в который он помещен созерцательной силою художника. Вещный мир литературы коррелят реального, но не двойник его» [Чудаков: 25].

Все предметные описания художественного пространства Достоевского традиционно подразделяются на пейзаж, интерьер и портрет. В рамках нашего дальнейшего повествования особый интерес представляют описания интерьера.

А.П. Чудаков, говоря об интерьере Достоевского, отмечает, что «повествовательное пространство вокруг слова, обозначающего предмет, заполнено не уточняющими «живописательными» словами того же предметного характера, но лексикой эмоционально-оценочной...» [Чудаков: 95].

Нетрудно заметить, что в большинстве случаев предметное описание интерьеров, в которых разворачиваются события, включает гастрономические элементы. В связи с этим возникает необходимость хотя бы кратко обозначить роль еды в культурно-историческом аспекте и ее свойства как художественной детали.

В 2014 году в Москве прошел I Международно-практический симпозиум «Традиционная культура в современном мире. История еды и традиции питания народов мира». Важным итогом симпозиума стало преодоление негласного барьера, существовавшего в научной сфере,

согласно которому гастрономическая тематика не обладает необходимым уровнем серьезности и академичности. Во вступительном докладе А.В. Павловская, приводя подробное обоснование необходимости создания нового научного историко-культурного направления, в частности отмечала, что: «Прием пищи всегда находился в основе общественных и межличностных отношений, с ним связаны все важнейшие культы и ритуалы в жизни человека: рождение свадьба, похороны» [Павловская: 10]. Религиозные, этнические, социальные аспекты определили еду как «мощный стимул развития искусства и художественной культуры». «Во все времена – от Гомера до наших дней, <...> еда являлась важным персонажем литературных произведений» [Павловская: 11].

Ранее Топоров В.Н., рассматривая еду как продукт культуры, как центральный акт в жизни общества, находил некоторый функциональный параллелизм акта еды и жертвоприношения, что, по его мнению, объясняло «дальнейшую серию схождений: еда – жертва, стол – алтарь (жертвенник), скатерть – покров (завеса), столовые принадлежности – орудия жертвоприношения, повар – жрец» [Топоров: 428]. Исследуя роль еды в различных религиозных культах и ритуалах, он отмечал, что «на основе разных видов еды развилась очень разветвленная «пищевая» образность, начиная от сравнений, уподоблений, метафор <...> и вплоть до мотивов и микросюжетов [Топоров: 428].

Лотман Ю. М., классик истории культуры, уделял большое внимание вопросам бытовой культуры, в том числе и культуре еды. Он полагал необходимым знать и изучать бытовую культуру, «видеть историю в зеркале быта, а мелкие, кажущиеся порой разрозненными бытовые детали освещать светом больших исторических событий» [Лотман: 9; Павловская: 21].

Однако для того, чтобы «пищевая образность» стала персонажем литературных произведений, для того, чтобы бытовые детали стали художественным предметом, необходимо, чтобы не только автор владел «вещным языком» своей эпохи, но и его читатели понимали образный язык предметного ряда.

Что касается Достоевского, то он не только великолепно разбирался в гастрономических нюансах, он был гурманом. Стоит вспомнить хотя бы его письмо Анне Григорьевне с описанием торжественного обеда по поводу пушкинского юбилея [Переписка: 322-323] или воспоминания Яновского о холостяцких обедах в Отель де Франс [Достоевский в воспоминаниях...: 236]. Физиологически предрасположенный к чувственному восприятию, Достоевский в совершенстве владел «гастрономическим

языком», максимально используя его образность и способность к эмоциональным коммуникациям.

Следует отметить, что особенность гастрономической детали (еда, алкоголь) состоит в том, что, помимо прочих свойств, ей присущ не только вкус, но и запах, А, следовательно, для нее выполняются общие ольфакторные закономерности, одна из которых – такое уникальное явление как «обонятельная память», отражающая личный и/или коллективный опыт. Относительно этого явления Ольга Вайнштейн писала: «процесс обретения воспоминаний через запахи получил название «феномен Пруста» и стал литературным топосом, источником бесконечных индивидуальных вариаций у самых различных авторов» [Вайнштейн: 7]. В отличие от зрительного образа, обонятельные (ольфакторные) реакции не имеют четких словесных соответствий. И именно по этой причине, гастрономическая деталь способна моделировать невербализируемый образ исключительно на эмоциональном уровне. Использование при этом «эмоционально-оценочной» лексики позволяет буквально «в несколько штрихов» создать точную визуальную картинку и необходимую автору атмосферу последующих событий. При определенных обстоятельствах созданный таким образом эмоциональный образ может прочитываться как возможные этические или моральные оценки, выносимые автором своим героям.

Приведу два примера.

Приглашение на новоселье к Разумихину. В первоначальной версии романа в ответ на вопрос Зосимова «Кто будет-то?» Разумихин перечисляет возможный круг гостей, род их занятий, отмечая свое к ним расположение или интерес [Достоевский 1972–1990: VII, 63]. В окончательной редакции текста картинка предполагаемого события оживает. И всего лишь потому, что важным становится не кто будет, а что будет. «– Что ты там устроил? – Да ничего, чай, водка, селедка. Пирог подадут: свои соберутся» [Достоевский 1972–1990: VI, 103]. Краткое «свои» – определяет саму атмосферу собрания. Компании исключительно мужской, небольшой и неприхотливой (водка, селедка). Создаваемый этой фразой эмоциональный образ наполнен запахами (табачный дым, винный перегар, запах кухни) и звуками (звяканье посуды, шум голосов). Это впечатление в дальнейшем подтверждено лексически. Зайдя к Разумихину, Раскольников слышит как «за перегородкой, две хозяйские служанки хлопотали около двух больших самоваров» [Достоевский 1972–1990: VI, 148]. В этом хлопотании – не только живая атмосфера вечеринки, но и в тон ей – мужская характери-

стика Разумихина: едва попав в дом (как и в случае с мадам Зарницыной или Настасьей) он пользуется особым расположением женщин.

В отличие от вечных реалий мужской компании (водка, селедка), упомянутые в следующем эпизоде гастрономические предметы требуют специальных комментариев для современного читателя. Мальчик-самоубийца в романе «Бесы», прокутив в три дня семейные деньги, заказывает на свой последний ужин «котлетку, бутылку шато-д'икему и виноград». Вошедшие досужие обыватели видят, что «Это был еще молоденький мальчик, лет девятнадцати, никак не более, очень должно быть хорошенький собой, с густыми белокурыми волосами, с правильным овальным обликом, с чистым прекрасным лбом. Он уже окоченел, и беленькое личико его казалось как будто из мрамора». «Бутылка шато-д'икему была на половину опорожнена, винограду оставалось тоже с полтарелки. Выстрел был сделан из трехствольного маленького револьвера прямо в сердце. Крови вытекло очень мало; револьвер выпал из рук на ковер. Сам юноша полулежал в углу на диване. Смерть должно быть произошла мгновенно; никакого смертного мучения не замечалось в лице; выражение было спокойное, почти счастливое, только бы жить» [Достоевский 1972–1990: X, 255].

Беломраморное, не обезображенное смертью, красивое и спокойное как у античной статуи лицо. Красивая поза мертвого тела возле стола с остатками последней трапезы. «Где стол был яств, там гроб стоит» – известная строчка Державина, ставшая крылатым выражением благодаря Пушкину. Концепции «тематических» трапез в России начала XIX века, напоминающих пирующим о хрупкости бытия, были воспитаны на европейской гастрономической эстетике конца XVIII века, у истоков которой стоял автор уникального и новаторского по тем временам «Альманаха гурманов», – Гримо де ла Реньер. Волна аристократической эмиграции принесла в Россию не только замысловатость французских рецептов и новые гастрономические технологии, но и совершенно новое культурное понятие – «французская кухня».

Афинская З.Н., исследуя мотив «французская кухня» в сфере русской языковой личности, отмечала его ярко выраженный социальный характер – изысканная еда и дорогое вино. «Дискурс о еде в сфере русской языковой личности на протяжении веков включал в себя элементы французского языка – названия ресторанов, названия вин и блюд, составление правильного их сочетания, обсуждение поварского искусства – все это, высвечивая социальный и культурный статус собеседника, нередко становилось одним из важных мотивов, характеризующих

литературного героя» [Афинская: 322]. Один из важнейших элементов «французской кухни» – составление правильного сочетания еды и алкоголя, позволяющее не только максимально раскрыть их вкусовые свойства, но создать новую общую гармонию вкуса. Катализатором этого волшебного процесса было правильно выбранное вино. При этом «вино не просто магический напиток, но еще и длительный акт пития; декоративной ценностью обладает здесь жест, и свойства вина неотделимы от способов обращения с ним...» – писал Р. Барт [Афинская: 324].

В обсуждаемом нами эпизоде из романа «Бесы» определяющим гастрономическим элементом, безусловно, является вино. Его название повторено дважды: как последнее, предсмертное желание и как финальная картина смерти. И если Достоевский так настойчиво указывает на него читателю, то, следуя философии Р. Барта, исследуем свойства этого вина, социальный статус и правила подачи, чтобы оценить меру декоративности художественного жеста Достоевского.

Начнем с терминологии и свойств. «Шато-д'икем» – это сотерн. О сотерне в полном собрании сочинений Ф.М. Достоевского сказано «Белое французское сухое вино, производимое в Бордо» [Достоевский 1972–1990: III, 537]. Верное по сути, но совершенно непригодное для интерпретации определение. Сотерн (помимо общего названия вин) – это регион Бордо, климатические особенности которого позволяют производить совершенно уникальные белые сухие сладкие вина. Сочетание осеннего солнца и ночных туманов способствует развитию на ягодах винограда особого вида плесени (Botrytis cinerea, «благородная плесень»), обезвоживающей его и повышающей тем самым содержание сахара и вкусовых веществ. Из всех винодельческих хозяйств, производящих сотерн, только в Château d'Yquem до наших дней сохранился традиционный сбор винограда – поврежденные плесенью ягоды собирают вручную за несколько проходов по винограднику в течение короткого срока сбора урожая. В удачные годы результат может оказаться грандиозным: получается очень сладкое, благоухающее цветами, золотистое вино с ровной маслянистой структурой. Но бывают года, когда из-за сырой октябрьской погоды сотерн может не удаться вообще [Джонсон: 102].

Экономика производства сотерна всегда шла по острию ножа. Этим объясняется и стоимость вина, даже если речь идет об ординарном сотерне, представляющим собой обычное сладкое белой вино. Но вина, производимые в Château d'Yquem, получившего в 1855 году статус Первого великого виноградника, – это всегда элитные, исключительные

и очень дорогие. Достоевский мог при определенных обстоятельствах заставить своего героя пить «лафит и херес стаканами» [Достоевский 1972–1990: V, 145], но у него никогда не поднималась рука на подобное кощунство (с точки зрения гурмана) в отношении «шато-д'икема».

Что касается правил подачи, то достаточно заглянуть в книгу Елены Молоховец, первое издание которой вышло в 1861 году. В описании блюд и соответствующих им вин (для обедов 1-го разряда) есть четкое разделение между ординарным сотерном и «шато д'икемом». Последний рекомендуется подавать к грибным и овощным блюдам, приготовленным в сливочном соусе (важно!), а также к котлетам из курицы, как правило с грибным сливочным соусом [Молоховец: 40-44].

Таким образом, упомянутый Достоевским «шато-д'икем» – это статусное, аристократическое и очень дорогое вино. К нему подана «котлетка», куриная или, в крайнем случае, телячья, что соответствует культурному регламенту французской кухни. Присутствующий тут же виноград не имеет прямого отношения к вину, но свежий виноград в то время был изысканным дорогим продуктом, предметом роскоши на обеденном столе.

Теперь вернемся к мальчику-самоубийце, короткий путь которого был книжной выдумкой, неумелой калькой с какого-нибудь героя в духе графа Федора Толстого-Американца, разгул которого воспринимался как «поэзия жизни», как модель социально-значимого поведения. Мальчик не проживает, а исполняет роль выдуманного им героя. Формирование личности идет параллельно с обретением культурного опыта. Поэтому вполне закономерно, что незрелость мальчика выражена Достоевским как отсутствие осознанного отношения к еде, отсутствие вкусовых предпочтений и личных пристрастий. «Возвратясь в нумер уже около полуночи, он потребовал шампанского, гаванских сигар и заказал ужин из шести или семи блюд. Но от шампанского опьянел, от сигары его стошнило, так что до внесенных кушаний и не притронулся, а улегся спать чуть не без памяти» [Достоевский 1972–1990: X, 255]. Понятие «ужин из шести или семи блюд», абстрактное с гастрономической точки зрения, исполняет интересную характерологическую функцию и используется Достоевским еще раз в романе «Подросток» [Деханова 2013: 322-324]. Аркадий признается себе в первом неудачном жизненном опыте: «я уже тогда развратился; мне уже трудно было отказаться от обеда в семь блюд в ресторане, от Матвея, от английского магазина, от мнения моего парфюмера, ну и от всего этого» [Достоевский 1972–1990: XIII, 229-230].

В созданном мальчиком коротком и страстном сценарии порыва к вольности в духе этики гедонизма, особое место отводилось финалу. Смерть как неизбежность жизни должна была быть обставлена особенно грандиозно. Античные традиции русского «эпикурейства», «тематические» сотрапезы в духе пира Клеопатры или что-то в этом роде. Кстати, эта античная тема обозначается еще в самом начале романа с оттенком язвительности в связи со Степаном Трофимовичем, похожим «как бы на патриарха или, еще вернее, на портрет поэта Кукольника» [Достоевский 1972–1990: X, 19], и в его восторженном письме Варваре Петровне: «с молодежью беседуем до рассвета, и у нас чуть не афинские вечера, но единственно по тонкости и изяществу» [Достоевский 1972–1990: X, 25].

Достоевский разрешает фантазию мальчика гениально просто: «Шато-д'икем», «котлетка», виноград. Именно этот набор продуктов создает необходимый автору эмоционально-смысловой образ. Атмосферу трех восторженных дней и красивого театрального ухода из жизни. Прежде всего, это очень дорогие продукты, сопоставимые тематически с жемчужиной, растворенной в вине на пиру Клеопатры. А кроме того, это вычурный аристократический жест, нарочитость которого язвительно подчеркивает уменьшительная форма «котлетка».

Эмоционально-оценочная лексика трех случайных наблюдателей завершает картину: «это наилучший исход и что умнее мальчик и не мог ничего выдумать», «хоть миг, да хорошо пожил» и «почему у нас так часто стали вешаться и застреливаться, – точно с корней соскочили, точно пол из-под ног у всех выскользнул?» [Достоевский 1972–1990: X, 255-256].

Современный читатель, купив в ближайшем супермаркете «французское белое сухое вино, производимое в Бордо», готовую котлету и гроздь винограда, не увидит принципиальной разницы между этим ассортиментом продуктов и водкой, селедкой и пирогом Разумихина. Хотя между ними социальная и культурная пропасть. Несколько страниц текста потребовалось, чтобы объяснить то, что у современников Достоевского ассоциировалось с общепонятным визуально-эстетическим образом.

Анализируя описание интерьеров Достоевского, невозможно не обратить внимание на их чрезвычайную сценографичность. А.П. Чудаков замечал по этому поводу: «В диалоге (или разговоре нескольких лиц) у Достоевского всегда отмечено начальное расположение героев на сценической площадке, положение относительно ее предметов» [Чудаков: 101]. Фиксированное положение героев относительно пред-

метного ряда сценической площадки предполагает их художественное взаимодействие. При этом выбор предметов – это тщательно продуманная автором комбинация, должная вызвать у читателя определенные ассоциации, эмоциональные ощущения, визуальный образ и создать атмосферу событий. Эта атмосфера в ее эмоциональном и смысловом выражении сопровождает всю последующую мизансцену, вплоть до заключительной авторской реплики, итога событий.

Одна из особенностей художественного творчества Достоевского – это создание, складывание общей картины, концепции романа, из отдельных ярких мазков. Каждый «мазок» – это отдельная завершенная картинка-мизансцена, настроение и смысл которой воспринимаются как единое впечатление. Это впечатление определяется, прежде всего, правильным пониманием художественного смысла предметного ряда «сценической площадки».

А для того, чтобы современному читателю открылись свойства и смысл предметов другой культурно-исторической эпохи, чтобы стала понятна и ощутима атмосфера происходящих событий, необходимы книжные комментарии.

Позволю себе добавить ко всему сказанном выше, что книжный комментарий в чем-то сродни художественному переводу. Но переводчик иногда стоит перед сложной дилеммой – либо дословный перевод, либо сохранение смысла. Книжный комментарий имеет в этом плане преимущество. Сопровождение авторского текста подробным пояснением историко-культурных свойств предметов может быть дополнено соответствующими смысловыми аналогиями, принятыми в современной языковой культуре.

***

Особое положение среди гастрономического антуража текстов Достоевского занимает тема чая. Вернее тема чаепитий, так как в большинстве случаев речь идет не о свойстве чая как такового, а именно о процессе его употребления. Связано это с тем, что уникальность чая (и главное отличие от всех прочих иноземных продуктов) состоит в его способности существовать как ритуал и сохранять основные традиции чаепития практически в любой национальной культуре.

Слагавшийся веками в древнем Китае чайный этикет завоевывал постепенно и Россию и Европу. Поэтому продвижение чая в Россию проходило не только с востока на запад, но и с запада (из Европы) на восток.

Но всегда сверху вниз по социальной вертикали. Из аристократического салона – к средним и низшим слоям населения. Конкуренция чая и традиционных русских напитков (морс, квас, сбитень, травяные чаи с медом) продолжалась почти 200 лет, но решающим фактором в этой борьбе было изобретение тульскими мастерами самоварных устройств, приспособленных именно для заваривания чая. На появлении этого простого и гениального предмета – самовара основано зарождение культурных национальных традиций русского чаепития, соединивших в себе древнюю философию востока и салонный этикет запада.

В наш век пакетированных чаев в пластиковых стаканчиках фаст-фуда и утрате традиций домашней кухни и семейных застолий все, что связано с традициями чаепитий XIX века, требует комментариев.

Обилие всевозможных легкодоступных источников типа «все, что вы хотите знать о чае – здесь» преследует, как правило, рекламные цели или тиражирует одни и те же блоки информации неизвестного происхождения. Поэтому, прежде всего, следует очертить круг достоверных источников, дающих объективное представление о культуре чаепития в России XIX века.

Круг этот невелик. Основное издание, на которое опираются все серьезные исследователи – книга, изданная в 1892 году в С.-Петербурге «Чай и чайная торговля в России и других государствах. Производство, потребление и распределение чая». Составитель издания – А.П. Субботин писал в Предисловии: «в этом новом труде мы старались свести воедино не только все многообразные экономические, географические, исторические, статистические и др. данные, рассеянные в массе сочинений и официальных источников, малодоступных по их редкости и специальности, но воспользовались кроме того указаниями сведущих людей, обладающих большим запасом практических сведений, а также результатами разных местных исследований и непосредственных наблюдений; равным образом было собрано много живых фактов от торговых фирм, комитетов и т. п.» [Субботин: 5].

Историей чая в советское время занимался В.В. Похлебкин. Помимо его известной монографии «Чай» практический интерес для темы настоящего исследования представляет его книга «Из истории русской кулинарной культуры», в которой он самым пристальным образом исследует предметный гастрономический ряд в пьесах русских авторов от Фонвизина до Чехова, раскрывая смысл множества художественных деталей, украшающих стол на сцене русского театра и выполняющих функции эмоционально-оценочных указаний автора.

Из современных исследователей следует упомянуть И.А. Соколова, автора многочисленных изданий самого различного формата. Опираясь на труды А.П. Субботина, он во многом его дополнил и продолжил исследования исторических и современных преобразований культурных традиций чаепития в России.

И, наконец, очень важным историческим материалом являются живые свидетельства московских очеркистов и бытописателей, таких, например, как Н. Поляков, И.Т. Кокорев, В.А. Гиляровский, А.Ф. Кони, П.И. Богатырев, В. Жихарев и др. Почему именно московских? Дело в том, что в XIX веке Москва по праву считалась чайной столицей России. В 40-х годах XIX века только в трактирных заведениях (а их было более 300) употреблялось в год около 200 тысяч фунтов чая (на сумму более 500 тысяч рублей серебром). В Москве сходились все чайные пути, отсюда начиналась чайная торговля, здесь складывались совершенно особые чайные обычаи. Эта самобытная московская культура постепенно распространилась и прижилась по всей России.

Нет необходимости, наверное, еще раз напоминать, что означала Москва для Достоевского. Детство – пора становления личности и источник самых ярких воспоминаний. Ни ссылка, ни ветреный мокрый Петербург не смогли ослабить притяжение Москвы. Московские лица, истории, топография и особый московский чайный этикет со своим самобытным диалектом вошли в сознание Достоевского так же естественно как и все прочие социальные навыки, как способность думать и дышать.

Чай для истинного москвича XIX века – это совокупность полезных свойств и традиций употребления. Это уникальное свойство чая позволяет говорить о практически безграничных его возможностях в качестве художественной детали. Передача информации происходит не только посредством эмоциональных образов, но подключает систему культурных кодов.

Систематизировать упоминания чая и чаепитий у Достоевского достаточно сложно. Чай его персонажи пьют много, часто, в обстоятельствах, к тому располагающих, традиционных, естественных или неожиданных. В описаниях или упоминаниях чаепитий у Достоевского нет случайных мелочей. Все точно, все выверено, все лично пережито, все значимо. Художественная и предметно-бытовая формы чайного ряда столь близки, что по произведениям Достоевского можно воссоздать и истинно московскую чайную атмосферу, и основные традиции чаепития в России в XIX веке.

Что касается московских чайных обычаев, то лучше всего их сформулировал Николай Поляков, автор сборника «Москвичи дома, в гостях и на улице». Сборник, изданный в 1858 году, открывается очерком «Чай», где среди прочих московских чайных особенностей перечислены, например, такие: «Потребность чая у Москвича такого рода, что он скорее согласится не есть, нежели не пить чаю». «Ни одно тяжебное дело, ссора или мировая, дела по коммерческим оборотам и т. п. никогда не обойдутся без чая». «Москвич не имеет обыкновения приглашать на водку; он приглашает на чай; не смотря на то, что, пригласив вас пить чай, в самом-то деле разумеет что-нибудь другое, только не чай, а чай, это так, деликатное приглашение на водку». «Приглашение на чай у Москвичей почитается самым дружеским расположением друг к другу» [Поляков: 6-9].

Готовность «согласиться не есть, нежели не пить чаю» основана отчасти на полезных свойствах чая. Еще в древнем Китае чайный напиток почитали за то, что от него проходит усталость, сонливость и головная боль.

Начиная с XVIII века европейские ученые предпринимают многочисленные опыты, пытаясь выяснить особенности воздействия чая на организм человека. И к середине XIX века сторонники полезных свойств чая опирались в своих суждениях на многочисленных сочинениях английских, французских и голландских ученых, химиков, врачей и гигиенистов. Исследования свойств чая продолжались и в России. Наблюдения, например, за представителями бедного студенчества, питавшихся почти чаем единым, породили миф о питательных свойствах чая, обусловленных якобы высоким содержанием белковых веществ: «недостаточные люди могут довольствоваться меньшим количеством пищи, заменяя недостающее количество дорогих пищевых веществ дешевым чаем» *[Субботин: 158]*. Это ставшее популярным заключение было научной ошибкой, так как возможность сокращать количество пищи объясняется способностью кофеина притуплять чувство голода. Это свойство кофеина, кстати, используется в современной диетологии.

Одно из доказанных полезных свойств чая – это его способность утолять жажду, согревать и поддерживать силы при различных лихорадочных состояниях. Останавливать, как считали, «лихорадочные пароксизмы». Лихорадочные состояния физической или эмоциональной природы чрезвычайно свойственны героям Достоевского. И горячий чай становится самым распространенным средством экстренной помощи.

На допросе в Мокром «Митя сначала отказался от стакана, который ему любезно предложил Николай Парфенович, но потом сам попросил и выпил с жадностью. Вообще же имел какой-то даже удивительно измученный вид» [Достоевский 1972–1990: XIV, 449]. Неточка Незванова вспоминает, что: «Чай пили у нас очень редко: матушка дозволяла себе эту, по нашим средствам, прихоть только тогда, когда чувствовала себя нездоровой и в лихорадке» [Достоевский 1972–1990: II, 177].

Версилов в маленьком грязном трактире на канаве «говорил возбужденно, весело; смеялся бог знает чему и даже хихикал, чего я от него никогда не видывал. Он залпом выпил стакан чаю и налил новый» [Достоевский 1972–1990: XIII, 122].

Шатов просит измученную, замерзшую жену: «Если бы ты согласилась например хоть чаю, а? Чай очень подкрепляет, а?» [Достоевский 1972–1990: X, 435] и она «почти с жадностию принялась за чай» [Достоевский 1972–1990: X, 436].

Вельчанинов, жестоко страдающий печеночными коликами на нервной почве «после второй чашки чаю-кипятка, выпитого залпом, <...> вдруг почувствовал облегчение» [Достоевский 1972–1990: IX, 96-97].

Разумихин усердно поит Раскольникова, едва пришедшего в себя после болезни, с чайной ложечки чаем [Достоевский 1972–1990: VI, 95].

«Свидригайлов набросился на чай, чтобы согреться, и выпил стакан, но съесть не мог ни куска, за совершенною потерей аппетита» [Достоевский 1972–1990*:* VI, 389].

Но согласие «не есть, нежели не пить чаю» имеет, помимо физиологических, еще и социальные причины. Это последняя черта между бедностью и нищетой. Бедностью, которая гордится, что может во многом себе отказать, но выгадать на чай и сахар, потому что «чаю не пить както стыдно» [Достоевский 1972–1990: I, 17] и ужасается, глядя на соседа Горшкова: «Эк, до уничижения какого доводит людей нищета!» [Достоевский 1972–1990: I, 89].

Материальное (финансовое) выражение этой черты находим в очерке И.Т. Кокорева «Чай в Москве». Прежде всего, описывая московский быт 40-х годов XIX века, он, как и Н. Поляков, отмечает, что: «Москвич скорее согласится отказать себе в другом каком удобстве жизни, даже не испечь пирогов в праздник, чем не напиться чаю хоть раз в день» и приводит стоимость разового чаепития на семью из трех-четырех человек: «золотник чаю десять копеек, пол-осьмушки сахару семь копеек, воды на копейку, уголья нередко свои: и так за осемнадцать копеек покупается все наслаждение» [Кокорев: 104].

Наблюдение Н. Полякова, что у москвичей приглашение на чай есть «деликатное приглашение на водку» не лишено оснований. Известное по всей России московское хлебосольство и трепетное отношение к чаю породило этот уникальный обычай – сочетать два совершенно разных гастрономических элемента: закуску и чаепитие.

Что такое закуска? Перед официальными обедами или во время танцев на именинах, свадьбах и прочих торжествах для мужчин организовывали буфет, то есть специально сервированный стол в отдельной комнате. Закуска состояла из нескольких крепких спиртных напитков, реже вина, и холодных мясных и рыбных блюд, паюсной икры, грибов, огурчиков. В повести «Скверный анекдот» приведено подробное описание такого стола [Достоевский 1972–1990: V, 23].

К чаю обычно подавали всевозможные кондитерские изделия, варенья, мед, колотый сахар, свежие булки. Сочетание алкоголя, холодных закусок и сладкого стола за чашкой чая возникло в среде московского купечества и долгое время оставалось исключительно московским обычаем.

В романе «Униженные и оскорбленные» Наташа, предполагая «романтический вечер», накрывает особенный вечерний чай: «Между тем подали чай, тут же и закуску; была дичь, какая-то рыба, две бутылки превосходного вина от Елисеева» [Достоевский 1972–1990: III, 321].

В доме Маслобоева чайно-закусочное великолепие, как и следует, разнесено по разным столам: сладкий стол собственно к чаю, стол с холодными закусками и «строй превосходных хрустальных графинов с водками многочисленных сортов и прелестнейших цветов», стол с дорогими винами и шампанским [Достоевский 1972–1990: III, 330].

В романе «Бесы» у Липутина «Подавали чай, стояла обильная закуска и водка; играли на трех столах, а молодежь, в ожидании ужина, затеяла под фортепиано танцы» [Достоевский 1972–1990: X, 41]. Варвара Петровна строго выговаривает Степану Трофимовичу: «Скоро день вашего рождения <…> Сделайте вечерний чай и пожалуйста без вина и без закусок; впрочем я сама всё устрою» [Достоевский 1972–1990: X, 64]. У Лебядкина Ставрогина ждал потухший самовар и накрытая скатертью «почти щегольская» закуска [Достоевский 1972–1990: X, 208].

В романе «Преступление и наказание» – уже упомянутые выше «чай, водка, селедка» и пироги. Кстати, именно в этом романе впервые прозвучало противопоставление водки чаю. В первой трети XIX века в России произошла постепенная замена привычного выражения «дать на водку» новым – «дать на чай». Эта смена словесного обозначения

условной формы косвенного вознаграждения за оказанную услугу возникла изначально в московском лексиконе в среде ямщиков и перешла потом в другие рабочие слои русского общества. Безусловно, «чаевые деньги» не использовались исключительно по целевому назначению. Приглашение на чай еще долго оставалось «деликатным приглашением на водку». Однако возникновение новой тенденции в отношении к чаю и алкоголю у широких слоев населения стало объектом пристального изучения социологов. Эти исследования базировались на доказанной способности чая снижать потребление алкоголя. Кроме того, успокаивающее и проясняющее мысли действие чая и его неразорительная цена были существенным аргументом в общественной полемике. Об относительности пользы чая иронично замечал еще в начале XIX века поэт и публицист А. М. Бакунин:

Но мы, как верные сыны
Отечества, воды не пьем, а квас
И полугарное вино,
И очень делаем умно -
Оно здоровее для нас.
А теплую водицу чай
Назло нам выдумал Китай,
И доведет нас до беды.
Уж пьяный трезвому не пара,
И лавки нет без самовара,
И начал умничать народ [Бакунин: 94].

И хотя именно за самоваром «умничают» герои Достоевского, в романе «Преступление и наказание» впервые прозвучало противопоставление чая и водки в аспекте категорий «добра» и «зла»: диалог Раскольникова и полового в трактире, куда он зашел просмотреть газеты. Конспективно этот диалог выглядит следующим образом: « – Водки прикажете-с? – спросил половой. – Чаю подай. Да принеси ты мне газет, старых, этак дней за пять сряду, а я тебе на водку дам. – Слушаю-с. Вот сегодняшние-с. И водки прикажете-с?» [Достоевский 1972–1990: VI, 124]. «Эй ты, – крикнул он половому, вставая и взяв фуражку, – сколько с меня? – Тридцать копеек всего-с, – отвечал тот, подбегая. – Да вот тебе еще двадцать копеек на водку» [Достоевский 1972–1990: VI, 129].

Такой же торг, «чай-водка», происходит между Дмитрием Карамазовым и ямщиком Андреем, но уже в более акцентированном смысловом значении: «–Расчет, Андрей, принимай! Вот тебе пятнадцать рублей за тройку, а вот пятьдесят на водку... за готовность, за любовь твою...

Помни барина Карамазова! – Боюсь я, барин... – заколебался Андрей, – пять рублей на чай пожалуйте, а больше не приму. Трифон Борисыч свидетелем. Уж простите глупое слово мое» [Достоевский 1972–1990: XIV, 375]. Уже в самом начале романа, на обеде в монастыре обозначилось противопоставление водки христианской трапезе. Оно незримо присутствует почти во всех ключевых сценах, а в цитируемом эпизоде служит для выражения опасения быть причастным к возможному преступлению. Для чего и берется в свидетели Трифон Борисыч.

Но возвращаемся к московским чайным обычаям. То, что у москвичей «Ни одно тяжебное дело, ссора или мировая, дела по коммерческим оборотам и т. п. никогда не обойдутся без чая» – пример наследия китайских традиций, привнесенных в Россию дипломатическими службами и купеческими чайными караванами. Именно в купеческой среде и сформировался этот повсеместный обычай – обсуждать дела за чаем. Обычай, что важно, финансово не обременительный: популярная в таком случае «чайная пара» в трактире (большой чайник с кипятком, чайник с заваркой и несколько кусочков колотого сахара) стоил 3-4 копейки. «Торговому человеку – писал И.Т. Кокорев – не приходится за делом думать о русском напитке, веселящем душу; зато он усердно накачивает себя китайским, решая за тремя парами его дела не на одну сотню тысяч» [Кокорев: 105].

«– И самоварчик поставим» – приглашают Лизавету в «семом часу» для обсуждения выгодного дела [Достоевский 1972–1990: VI, 51-52].

В Мокром перед допросом Мити: «– А не выпить ли сперва чайку? – перебил Николай Парфенович, – ведь уж, кажется, заслужили! Порешили, что если есть готовый чай внизу <...>, то выпить по стаканчику и затем «продолжать и продолжать» [Достоевский 1972–1990: XIV, 449].

Варенька Доброселова вспоминает: «Бывало, в длинный зимний вечер присядем к круглому столу, выпьем чайку, а потом и за дело примемся» [Достоевский 1972–1990: I, 20].

В XIX веке помимо деловых чаепитий был принят следующий распорядок дня: утренний чай – около 8 утра, вечерний чай – около 8 вечера, иногда поздний чай – в 11 вечера для близкого круга. Об этом незыблемом московском распорядке упоминал, например, Н.В. Давыдов в своем очерке «Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия» [Давыдов: 17-18].

В девятом часу утра наспех глотает свой чай господин Голядкин [Достоевский 1972–1990: I, 159-160], утренним чаем начинается день Макара Девушкина [Достоевский 1972–1990: I, 23], в девятом часу утра Марфа

Игнатьевна интересуется у Ивана: «Где изволите чай кушать, у себя аль сойдете вниз?» [Достоевский 1972–1990: XIV, 252], к 9 часам Разумихин является в нумера Бакалеева [Достоевский 1972–1990: VI, 164].

Но самое частое обращение к фиксированному времени чаепитий – в романе «Униженные и оскорбленные». Иван Петрович, как оказалось, читает почти 5 часов свой роман Ихменевым, так как: «Мы начали сейчас после чаю, а просидели до двух часов пополуночи» [Достоевский 1972–1990: III, 188]. Через год, больной и измученный он приходит к ним «перед вечером», когда «самовар кипел на столе» [Достоевский 1972–1990: III, 192]. «Было половин восьмого», когда Ваня с промокшим Ихменевым вернулся к Анне Андреевне и Матрена явилась с готовым самоваром [Достоевский 1972–1990: III, 213]. Сердитая Мавра выговаривает Наташе около 11 вечера: «Шутка ли, два часа самовар кипит» [Достоевский 1972–1990: III, 320]. В семь часов вечера приходит Иван Петрович к Маслобоеву, где «хорошенький тампаковый самовар кипел на круглом столике» [Достоевский 1972–1990: III, 330]. И так далее.

Вечерний чай, как правило, более событиен. К этому времени успевают завязаться всевозможные интриги, случиться неожиданные происшествия, обсуждение которых и происходит в форме всевозможных чаепитий.

Вот здесь следует вспомнить о том, что одна из личностных особенностей Достоевского-писателя – это выстраивать отдельные мизансцены по всем правилам сценического искусства. То есть, прежде всего, необходимы декорации, создающие определенную эмоциональную атмосферу. На фоне этих декораций фиксируется расположение участников событий и действие (разговор, диалог) начинается. Декорации чаепития – это элементы чайного антуража. К ним относится весь, так называемый, чайный приклад (чашки, чайники, самовары, чайные столики, чайная закуска и так далее) и устойчивые чайные традиции. При определенных обстоятельствах чайный антураж становится важной художественной деталью, символом, наполняется смыслом, единым с его лексическим выражением, создавая целостность эмоционального образа. Зная и понимая предметно-бытовые и культурные особенности чаепития в современном Достоевскому мире, можно увидеть (почувствовать) указания автора на эти «определенные обстоятельства».

Указания могут быть самого разного рода.

Прежде всего, чай в значении «чаепитие», процесс, имеющий значимый семиотический потенциал, принципиально отделен лексически от чая в значении «целебное средство». В болезненных, лихорадочных

состояниях герои Достоевского пьют чай с жадностью, взахлеб, залпом, набрасываются на чай и так далее.

Кроме того, внимание читателя привлекается каким-либо диссонансом, повтором (как правило трехкратным), неожиданным «крупным планом», использованием одного и того же предмета (композиции) в других сочетаниях, проясняющих смысл. Последнее – очень интересный прием, достаточно часто используемый Достоевским. При этом повторение одной и той же смысловой комбинации предметов может быть не только в пределах одного романного пространства. Эта комбинация, наделенная в одном из контекстов общепонятным смысловым значением, может быть перенесена в другой роман, с этим же или с прямо противоположным эмоциональным знаком.

Прежде чем проиллюстрировать все вышесказанное, необходимо определить параметры, в пределах которых реализуется семиотический потенциал чайного антуража.

Во первых, следует помнить, что упоминаемые Достоевским чайные реалии и связанные с ними ритуалы есть его личностное отражение действительности. Однако это личное восприятие всегда основано на коллективном культурном опыте.

Во вторых, чай в значении «чаепитие» подразумевает акт сотрапезы в ее сакральном значении – совместное употребление еды, устанавливающее отношения особой близости. Не утоление голода, а общение. Это свойство делает чаепитие идеальной декорацией, так как предполагает действие, смысловые диалоги, откровения.

И, наконец, обязательным элементом чаепитий-сотрапез является самовар.

Как уже было сказано ранее, формирование русских чайных традиций обязано именно изобретению самовара. До этого воду грели в горшках или медных чайниках, заваривали травы или настоящий китайский чай, пили с удовольствием и пользой. Но самовар создал атмосферу чаепитий. В самом его наличие есть принципиальная разница между целебным питьем и чайным ритуалом. «Самовар есть самая необходимая русская вещь, именно во всех катастрофах и несчастиях, особенно ужасных, внезапных и эксцентрических» – писал Достоевский в романе «Подросток» [Достоевский 1972–1990: XIII, 142].

С мифопоэтической точки зрения самовар – это источник животворного тепла, заключающий в себе 4 стихии: огонь, вода, воздух, без которого невозможно горение, и земля, то есть прах, зола, завершающая цикл.

Огонь – скрытая суть самовара, определила один из основных ритуалов чаепития. Чай приготовляет и подает гостям старшая в семье женщина, хозяйка. Это восходит к первобытному почитанию огня и культу женщины в родовой общине, хранительнице домашнего очага. В свою очередь огонь – это символ жизни, а его антитеза (самовар потухший, остывший) – символ умирания. Кроме того, из всех предметов чайного обихода именно самовар воспринимался как существо одушевленное (а значит способное жить и умирать) благодаря простым законам физики, согласно которым самовару свойственно, закипая, издавать всевозможные звуки, бормотать и петь на разные голоса. Наличие «голоса» и блестящая поверхность, отражающая неясные силуэты, создавали эффект присутствия собеседника и располагала к откровениям.

Еще П.А. Вяземский в своем известном стихотворении «Самовар», анализируя это исключительно русское явление, определил символическую суть самовара как «семейный наш очаг, семейный наш алтарь, ковчег домашних благ», заметив также, что «под его шумок кипит и разговор, как прыткий кипяток» [Муравьев: 126].

Согласно общепринятому этикету существовали две формы подачи чая. Назовем их – салонная и домашняя. Под салонной формой чаепития следует понимать всевозможные светские визиты с совершенно произвольным количеством гостей, расположившихся не обязательно вокруг стола, а в пределах гостиной. Например, «Дядюшкин сон»: чаепитие в доме Марьи Александровны [Достоевский 1972–1990: II, 303, 370-371] или роман «Подросток», когда Анна Андреевна привозит старого князя домой к Аркадию [Достоевский 1972–1990: XIII, 423-425] и даже гастрономическое изобилие на пяти столах в доме Маслобоева [Достоевский 1972–1990: III, 330]. Общий признак такой формы чаепития – местоположение самовара. Самовар ставят на специальный чайный столик. И приготовлением чая может заниматься не только хозяйка, но и иная женщина, но имеющая с хозяйкой специальные отношения. Например, Настасья Зяблова, проживающая в доме у Марьи Александровны в качестве бедной родственницы [Достоевский 1972–1990: II, 303] или Даша – у Варвары Петровны Ставрогиной [Достоевский 1972–1990: X, 56]. Самовар, со всеми его описанными выше свойствами, как бы вынесен за скобки общения присутствующих. Он не создает атмосферу доверительности. Напротив, даже самый дружеский тон разговора не выходит за рамки светской сдержанности чувств и пристальной наблюдательности.

Совершенно иной смысл у семейной формы чаепития, когда самовар располагался непосредственно на общем столе, как правило круглом,

в удобной близости от хозяйки, разливающей чай. Расположение «вокруг» объединяло и уравнивало присутствующих. Этот временный круг незримых уз признавал лишь приоритет хозяйки дома, хранительницы очага, непосредственно из рук которой каждый получал чашку животворного напитка. Досягаемостью этой чашки определялся не только размер стола, но и количество приглашенных. Внутри магического круга чайного стола концентрировалась атмосфера душевного покоя и доброжелательности. Популярный в XIX веке голландский физиолог Якоб Молешотт писал об этом уникальном состоянии: «Образованные люди, собравшиеся за чайным столом, в состоянии поддержать правильный разговор, – углубляться в вопросы, и тихая веселость, сообщающаяся им под влиянием чая, по большей части дает возможность довести эти беседы до желаемого конца» [Субботин: 155].

Таким образом, расположение присутствующих относительно самовара изначально определяет коммуникативный уровень мизансцены. И вполне естественно, что чаепитие «вокруг самовара» представляет несоразмерно больший интерес с точки зрения художественных возможностей.

Рассмотрим несколько примеров.

Роман «Преступление и наказание», семейный совет в нумерах Бакалеева, проходивший «за круглым столом, на котором кипел самовар» [Достоевский 1972–1990: VI, 226]. Этот образ как символ тепла и надежности семейных отношений звучал ранее и в воспоминаниях Вареньки Доброселовой [Достоевский 1972–1990: I, 84] и Наташи: «Самовар мой кипит на дубовом столе...» [Достоевский 1972–1990: III, 227]. Достоевский вносит резкий диссонанс в этот визуальный образ счастливого семейного очага, привлекая внимание читателей к тому, как именно расположились за этим круглым столом присутствующие: «Дуня и Лужин поместились напротив друг друга по обоим концам стола. Разумихин и Раскольников пришлись напротив Пульхерии Александровны – Разумихин ближе к Лужину, а Раскольников подле сестры» [Достоевский 1972–1990: VI, 226]. Эта детализация для чего-то очень важна Достоевскому. Здесь возникают одновременно эффект «крупного плана» (персональные перечисления присутствующих) и эффект диссонанса (нет ожидаемого продолжения чаепития как такового). Это нарушение изменяет эмоциональную атмосферу события. Но что собственно тревожного в этой детализации? Смею предположить, что самое важное – это намеренное геометрическое противоречие. Из-за указанного расположения Дуни и Лужина круглый стол имеет два конца. Перестает быть круглым,

семейным, домашним. Становится прямоугольным, как принято было в трактирах или на вокзалах, подчеркивая неясность, временность, дорожную неустроенность бытия. Это и переключает внимание читателей на предощущение коренных изменений в семье. Что и происходит в финале мизансцены: разрыв с Лужиным (изгнание из семьи), принятие в семью Разумихина и уход Раскольникова из семьи. Уход из семьи – это то самое чувство отрезание себя «от всех и всего», связанное в романе с отказом Раскольникова принять милостыню от пожилой купчихи и девочки с зеленым зонтом. И вот благодаря именно цвету этого зонтика, цвету вечного прадедамового платка Сони, в финале незримо присутствует роковая сцена «семейного чаепития». Раскольников соглашается принять от Сони «несколько денег, чтобы завести у себя ежедневный чай» [Достоевский 1972–1990: VI, 415-416].

Главная особенность чаепитий в романе «Бесы» – это акцент на чайную посуду. На противопоставление социально-бытовых свойств чашек и стаканов.

Чайная чашка всегда была и есть предмет исключительно домашнего обихода. Со стаканами несколько сложней. Как недорогая чайная посуда они появились приблизительно в середине XIX века. Хрустальные стаканы в серебряных подстаканниках некоторое время были приняты в аристократических салонах. Но очень скоро мода на них прошла и стаканы прочно осели в трактирах, конторах и прочих казенных заведениях. А кроме того, стаканы приобрели популярность в среде либерально-демократической интеллигенции [Деханова 2012: 112].

Особое внимание к предметам чайного обихода, акцентирование их общекультурных свойств личным опытом с направленной эмоциональной характеристикой, выстраивание, наконец, четко понимаемого символического образа – это, повторяю, особенность именно романа «Бесы».

Первое описание жилища Кириллова лаконично, оно лишь создает атмосферу этого дома: «Баба скоро внесла чай, то-есть большущий чайник горячей воды, маленький чайник с обильно заваренным чаем, две большие каменные, грубо разрисованные чашки, калач и целую глубокую тарелку колотого сахару. – Я чай люблю, – сказал он, – ночью, много; хожу и пью; до рассвета» [Достоевский 1972–1990: X, 91-92]. Необходимый комментарий к этому фрагменту – это описание чашек. Каменная посуда, в отличие от недорогого фаянса – это посуда из грубого фарфора. Хозяйские чашки на столе у Кириллова были большими, толстостенными с незатейливой яркой росписью стилем «Агашка» или

как его еще называли «трактирным». Это старая русская манера росписи, основной сюжет которой – яркий розан с круглыми лепестками, выполненный крупными мазками кистью.

Эти чашки, яркий, узнаваемый современниками Достоевского образ, – главная и ключевая деталь. Введение в тему. Второе описание стремительно развивает созданную ранее атмосферу, наделяя ее общепонятными образами и устойчивыми символами. Причем движение начинается снаружи внутрь дома, от внешних признаков к внутреннему смыслу.

Открытость и беззащитность Кириллова обозначается буквально у дверей его жилища: «Тут всё было отперто и даже не притворено».

В темных еще сенях утверждается тождество «жил и пил чай». И это не слова, это – постоянно кипящие в его доме самовары, жизнь, кипящая в чашках густого ароматного чая. Жизнь – это свет. «Сени и первые две комнаты были темны, но в последней, в которой Кириллов жил и пил чай, сиял свет и слышался смех» [Достоевский 1972–1990: X, 184]. Смех младенца, «только-что из колыбели». А по полу прыгал яркий красный детский мяч.

В несколько штрихов Достоевский превращает старый флигель в Богоявленской улице в обитель света. Алексей Нилыч, странный господин с непривычной для обычного слуха речью, с «самым веселым и ясным смехом» и «детским выражением лица», так ему идущем, приехал строить мост [Достоевский 1972–1990: X, 78]. «Не дадут вам строить наш мост!» – заявляет ему вдруг Степан Трофимович при первом знакомстве, не понимая еще пророческого смысла сказанного. Вечный странник с нераспакованным чемоданом, Кириллов делится своим горячим чаем в ярких чашках со всем миром: и с повествователем событий [Достоевский 1972–1990: X, 91], и с Николаем Ставрогиным [Достоевский 1972–1990: X, 185] и с Марьей Шатовой [Достоевский 1972–1990: X, 436].

Однако в окружающем его мире господствуют стаканы. Это всегда один и тот же устойчивый визуальный образ – поднос со строем безликих стаканов, как символическое выражение теории Шигалева о «девяти десятых человечества», которые «должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо», приняв безграничное право над собой обладателей свободы личности [Достоевский 1972–1990: X, 312].

В первый раз поднос со стаканами упоминается при описании жилища местного блаженного Семена Яковлевича. Здесь, как и в доме Кириллова, есть постоянно кипящий самовар, его хозяин тоже пил

«много чаю, которого был любителем» и пил чай тоже «обыкновенно не один, а наливал и посетителям». Но в общем описании есть одна деталь, вносящая диссонанс в привычную картинку дружеского чаепития. Вместо ярких чашек на столе Семена Яковлевича «стоял поднос чуть не с двумя дюжинами стаканов» [Достоевский 1972–1990: X, 256]. И чай он наливал далеко не всякому посетителю, «обыкновенно указывая сам, кого из них осчастливить». Связь между стаканами на подносе и восторженно-раболепным преклонением толпы перед местным пророком еще только обозначена. А вот на дне рождения Виргинского эмоционально-негативная оценка этого образа выписана Достоевским до мелочей.

«Отменно старые обои» и грязноватая скатерть создают атмосферу нечистоплотности. Что-то вроде засаленных полотенец в трактире. Это ощущение формального, казенного гостеприимства не в состоянии преодолеть даже кипящие на столе самовары. Не в состоянии, так как вместо полагающейся по такому поводу закуски, на столе был «огромный поднос с двадцатью пятью стаканами и корзина с обыкновенным французским белым хлебом, изрезанным на множество ломтей, в роде как в благородных мужских и женских пансионах для воспитанников». «Французская булка «как в пансионах» – это очень личный и крайне негативный для Достоевского образ. В романе «Подросток» – это одно из болезненных воспоминаний Аркадия о встрече с матерью. Чрезвычайно важна и характеристика женщины-хозяйки, разливающей чай. Это была «тридцатилетняя дева, сестра хозяйки, безбровая и белобрысая, существо молчаливое и ядовитое, но разделявшая новые взгляды» [Достоевский 1972–1990: X, 301]. Все это смещает акцент с социально-культурных свойств предмета (стаканов) на их художественный образ – «поднос со стаканами», ограниченное пространство, на котором рукой опытного пастуха уже собрано беспомощно блеющее стадо.

Завершенность образа «поднос со стаканами» позволяет Достоевскому в третьем эпизоде использовать его практически без соответствующей эмоционально-оценочной лексики. Последнее собрание «наших» происходит в глухом неприметном переулке в доме странного молчаливого мальчика, прапорщика Эркеля. Он, также как и все присутствующие «преклонился пред Петром Степановичем», и готов под «каким-нибудь социально-романическим предлогом» для пробы «убить и ограбить первого встречного».

Тягостная атмосфера запоздалого прозрения своего положения и нелепость попытки бунта выражена всего лишь одной символической

фразой: «Эркель совершенно молчал и распорядился лишь подать чаю, который принес от хозяек собственноручно в стаканах на подносе, не внося самовара и не впуская служанки» [Достоевский 1972–1990: X, 416]. Нет ни хозяйки, разливающей чай, ни хлеба, ни самовара. Никаких иллюзий. Только строй одиноких, безликих стаканов, ограниченных жесткой рамкой подноса.

Роман «Подросток» на первый взгляд далек от гастрономической тематики. Что неудивительно, так как повествование ведется от имени подростка, пока лишь калькирующего обычаи взрослой жизни и не имеющего личных вкусовых пристрастий. Однако окружающая его реальность буквально насыщена всевозможными гастрономическими реалиями, нуждающимися в комментариях: милютинская лавка и ресторан Дюссо, содержимое узелка матери, навестившей Аркадия в пансионе Тушара, апельсины, булки, устрицы, херес и пр. [Деханова 2013: 313-342]. И, конечно, непременные чаепития, из которых наиболее интересны – совместные чаепития отца и сына. Самому важному, домашнему диалогу у самовара, предшествует сцена их встречи в трактире и описание дома Софьи, где трепетное обожание женщин постоянно натыкается на досадливую гримасу Версилова, где его комната имеет подчеркнуто нежилую обстановку. Излюбленный трактир Версилова – это тоже нежилое пространство. Более того, это не просто трактир, а грязный «клоак», выбранный по причине душевной скуки пресыщенного жизнью аристократа, находящего даже нечто фантастичное и щекочущее в изнанке человеческого бытия. Его дифирамбы местному чаю опровергаются сразу же: «он залпом выпил стакан чаю и налил новый» [Достоевский 1972–1990: XIII, 222]. Так пьют в лихорадочных состояниях, не замечая ни вкуса, ни запаха. Эти два эпизода, выполняющие важные характерологические функции, подсознательно готовят читателя к эмоционально-оценочному восприятию последней, третьей сцены.

Версилов приглашает Аркадия как бы к себе домой: «Это была небольшая квартира в три комнаты, которую он нанимал (или, вернее, нанимала Татьяна Павловна) единственно для того «грудного ребенка» [Достоевский 1972–1990: XIII, 369]. Приглашает исключительно «по капризу сердца», так как ему «уже давно мечталось» что-нибудь ему сказать. И вот на протяжении двух глав романа подросток пленялся его словесной «белибердой», хотя и осознавал, что в отношении к этому человеку он уже начал «болезненно бояться лжи». Но сопротивляться очарованию Версилова, желающего очаровать, невозможно. «Он

искренно и правдиво посмотрел на меня, с беззаветною горячностью сердца. В это мгновение внесли самовар, а Настасья Егоровна вдруг внесла ребенка, спящего. – Посмотри на него, – сказал Версилов, – я его люблю и велел принести теперь нарочно, чтоб ты тоже посмотрел на него. Ну, и унесите его опять, Настасья Егоровна. Садись к самовару. Я буду воображать, что мы вечно с тобой так жили и каждый вечер сходились, не разлучаясь» [Достоевский 1972–1990: XIII, 371].

Приглашение к совместному чаепитию у самовара оговорено множеством деталей. Прежде всего, квартира эта не принадлежит Версилову. Татьяна Павловна снимает ее «единственно для того «грудного ребенка». Этому «грудному ребенку» уже полтора года, а у него нет имени, его пребывание у Версилова не оформлено ни юридически, ни каким-либо другим образом, он возникает и исчезает спящим, как нечто неодушевленное. Он абстрактен, как и любовь к нему Версилова. Утверждение «Я его люблю» тут же опровергается нетерпеливым «ну» в обращении к Настасье Егоровне: «Ну, и унесите его опять».

Однако, эта совокупность образов «чай», «самовар», «ребенок» уже использовалась ранее Достоевским в романе «Бесы».

В комнате, «в которой Кириллов жил и пил чай, сиял свет и слышался смех, и какие-то странные вскрикивания». «Среди комнаты стояла старуха, <...> На руках у ней был полуторагодовой ребенок, в одной рубашенке, с голыми ножками, с разгоревшимися щечками, с белыми всклоченными волосками, только-что из колыбели». Увидев Ставрогина, этот ребенок (девочка), «припал к старухе и закатился долгим, детским плачем; та тотчас же его вынесла» [Достоевский 1972–1990: X, 184].

Детский смех, ребенок, кипящие самовары, чай в ярких чашках[1] – живое воплощение жизни. В романе «Подросток» Достоевский использует те же составные части этого образа, сохраняя даже возраст и пол ребенка, но не в утвердительной форме и не со знаком «минус», а, скорее, в форме сомнения: как бы семья, как бы дом, как бы настоящее чувство.

Это изначальное эмоциональное ощущение полуправды, не смотря на долгие восторги за чаем, незаметно перешедшим (что важно) в шампанское[2], завешается лексически оформленным чувством неясного сму-

[1] Подробнее о каменных чашках Кириллова: [Деханова 2012: 111].

[2] С шампанским, а тем более с тремя бокалами (Аркадий и Версилов выпили бутылку на двоих) у Достоевского связано понятие «роковой черты». Подробнее об этом: [Деханова 2007: 107-116]. Подросток после трех бокалов шампанского не единожды испытывает восторженный прилив дружеских чувств, оставляющий впоследствии неприятный осадок сомнения или «экой гадости». См., например, эпизод «Аркадий – Ламберт – «Милютинская лавка» [Достоевский 1972–1990: XIII, 355]. Подробнее об этом: [Деханова 2013: 332-334].

щения Аркадия: «Да и как же могло случиться, мелькнуло во мне вдруг, чтоб такое «двухлетнее наваждение» исчезло как сон, как чад, как видение?» [Достоевский 1972–1990: XIII, 387].

Постепенное расширение границ животворного смысла чаепития-сотрапезы от символа семейного очага до символического образа «живой жизни» подводит нас в романе «Братья Карамазовы» к пониманию чая (чаепития) как художественной детали, наделенной смыслом христианского символа.

Эта трансформация вполне закономерна, если учесть, что еще в древнем Китае существовал миф о божественном происхождении чая, и в основе светского ритуала чаепития лежал религиозный культ почитания напитка, приготовленного из этого растения. Как уже было сказано ранее, чай (как продукт) проникал в быт и культуру западных территорий неотделимо от своих ритуальных свойств. Именно поэтому чай, в отличие от любых других иноземных продуктов, всегда сохранял атмосферу исключительности и уважения к нему, а его предметно-бытовые свойства имели огромный художественный потенциал.

Для понимания обсуждаемой нами трансформации образа чаепития-сотрапезы у Достоевского, важно знать сопутствующее ему предметное окружение.

Для формирования символа семейного очага было достаточно совместного упоминания огнедышащей природы кипящего самовара и стола (в идеальном случае – дубового), за которым собиралась вся семья.

В романе «Бесы» кипящему самовару сопутствуют яркие расписные чашки, красный мяч, ребенок (младенец), яркий свет, а поясняющая реплика «жил и пил чай» формирует понимание предметного ряда как символическое выражение жизни.

В романе «Братья Карамазовы» доминантными гастрономическими элементами (кроме коньяка и сладостей) являются хлеб, уха, чай.

Прежде всего следует отметить, что роман «Братья Карамазовы» чрезвычайно «гастрономичен». В его построении можно увидеть очевидные элементы правил подачи блюд, принятых в XIX веке на торжественных обедах, конфликтные состояния героев связаны с упоминанием определенных гастрономических элементов, а сам роман по своей религиозно-гастрономической сути – это роман о несостоявшейся сотрапезе, о невозможности возлюбить ближнего. Эта установка дается еще в самом начале романа на обеде у игумена и многократно подтверждается в отношении всех главных персонажей [Театр трапезы: 483-493].

Обед у игумена – отправная точка не только одной из концепций романа, но и развиваемого далее смысла чаепития как христианского символа.

Достоевский детально перечисляет все гастрономические элементы этого обеда: «превосходно выпеченный хлеб трех сортов, две бутылки вина, две бутылки великолепного монастырского меду и большой стеклянный кувшин с монастырским квасом, славившимся в околотке. Водки не было вовсе». «Обед приготовлен был на этот раз из пяти блюд: была уха со стерлядью и с пирожками с рыбой; затем разварная рыба, как-то отменно и особенно приготовленная; затем котлеты из красной рыбы, мороженое и компот и, наконец, киселек вроде бланманже» [Достоевский 1972–1990: XIV, 79]. Уточняется даже название и качество двух бутылок поданного вина: «Портвейн старый Фактори, медок разлива братьев Елисеевых» [Достоевский 1972–1990: XIV, 496-498].

Из всего перечисленного для дальнейшего обсуждения важны следующие гастрономические детали: хлеб, вино, уха.

Символический смысл хлеба не требует специальных комментариев, хотя следует обратить внимание на то, что Алеша не съел хлеб в родительском доме [Достоевский 1972–1990: XIV, 160], а Митя в остроге бросил на пол принесенные Грушенькой пироги (по сути, хлеб).

С винами тоже все понятно. Портвейн (белый) – обычное сопровождение горячих первых блюд, а красное вино на столе игумена вообще не требует комментариев.

А вот уха со стерлядью требует пояснений. Определение ухи и ее отличие от рыбного супа дает Кулинарный словарь В.В. Похлебкина [Похлебкин: 412-413] и книга Е. Молоховец. Основная суть в следующем: «Супы рыбные бывают двух сортов, а именно: чистый, рыбный навар или бульон называется ухою, а приправленный мукою с маслом и разными гарнирами называется рыбным супом» [Молоховец: 148]. Название ухи определяется названием рыбы, а время варки не превышает 15-20 мин. Таким образом, уха – это рыба в чистом прозрачном бульоне. Гастрономический элемент визуально соотносим с образом рыбы в воде, с христианским символом рыбы. Кроме того, приглашение на уху звучит столь же естественно, как и приглашение на чай.

В дальнейшем лексема «уха» сопровождает ряд ключевых эпизодов романа. Прежде всего, это глава «Братья знакомятся». Именно здесь, в преддверии казуистических рассуждений Ивана о невозможности любви к ближнему, Достоевский ставит в один ряд «уху» и «чай». В кратком обмене приветственными репликами трижды упоминается

комбинация «чай – уха»: «– Прикажу я тебе ухи аль чего-нибудь, не чаем же ведь ты одним живешь, – крикнул Иван, по-видимому ужасно довольный, что залучил Алешу. Сам он уж кончил обед и пил чай. – Ухи давай, давай потом и чаю, я проголодался, – весело проговорил Алеша». «Иван позвонил полового и приказал уху, чай и варенья» [Достоевский 1972–1990: XIV, 208].

Совместное упоминание чая и рыбы не только предвосхищает рассуждения Ивана о вере. Лихорадочный бред окровавленного Дмитрия, сжимающего в руках ящик с пистолетами, неожиданно прерывает авторская реплика: «Вошел впопыхах Миша с пачкой размененных денег и отрапортовал, что у Плотниковых «все заходили» и бутылки волокут, и рыбу, и чай – сейчас всё готово будет». Из всего перечисленного ранее хаотического изобилия продуктов – только рыба, чай и бутылки с вином. Все, что необходимо и что уже готово для церковного таинства. Кроме того, следует вспомнить и обсуждаемое ранее противопоставление чая водке в диалоге Андрея и Мити. Оно связано с тем же трапезным столом игумена, на котором «Водки не было вовсе». Противопоставление традиционных христианских символов (хлеб, вино) мирскому злу (водке) и в то же время водки – чаю, имеет один и тот же нравственный ориентир.

Этот новый, религиозный аспект смысла чаепития, выстраиваемый постепенно вдоль всего художественного пространства романа, завершает жизненный путь главных его героев. Это не только Дмитрий, но и Федор Павлович, который за несколько часов до смерти «окончил свой чай». Это и завершение скрытого диалога Смердякова и Ивана. Смердяков, слишком поздно осознавший в какие искусительные игры завлекло его оскорбленное самолюбие, решается на самый тяжкий грех самоубийства, отрекаясь от созданного им же Демона.

Иван трижды встречается со Смердяковым. На втором свидании в крохотной комнатке в доме Марьи Кондратьевны мы видим «На столе стоял небольшой, сильно помятый медный самоварчик и поднос с двумя чашками» [Достоевский 1972–1990: XV, 50]. Неожиданно резкой репликой, с коротким опровергающим «но» изменяется угол зрения: «Но чай Смердяков уже отпил, и самовар погас...» [Достоевский 1972–1990: XV, 50]. Смердяков еще только «чай отпил», но Иван уже знает, что «самовар погас», несмотря на вполне здоровый вид Смердякова и целеустремленное изучение французских вокабул. И действительно, на третьем, последнем свидании Смердяков «очень изменился в лице, очень похудел и пожелтел. Глаза впали, нижние веки посинели»

[Достоевский 1972–1990: XV, 58]. Не объяснимое физически и разительное изменение. Впечатление от этой страшной картины живого трупа лексически фиксируется испуганным шепотом Марьи Кондратьевны: «оченно больны-с, не то что лежат-с, а почти не в своем уме-с и даже чай велели убрать, пить не захотели» [Достоевский 1972–1990: XV, 57]. И вот тут происходит стремительное превращение бытовой детали в ее художественную форму, наполненную символическим религиозным смыслом. Вопреки добровольному отказу от жизни незримый самовар с остывающим чаем оставался там до последних мгновений жизни Смердякова. И только под утро, когда все уже было кончено, Марья Кондратьевна зашла к нему в комнату, чтобы «самовар прибрать» и увидела, что «он у стенки на гвоздочке висит» [Достоевский 1972–1990: XV, 85]. Как бренная телесная рухлядь. Иван ненадолго пережил утрату своего alter ego. Известие о смерти Смердякова застигло его возле стакана совершенно холодного чая. Чая, который он сам заварил накануне и к которому так и не смог прикоснуться.

Говоря о символическом значении остывшего самовара и холодного чая как очевидных знаках умирания, следует упомянуть аналогичный эпизод в романе «Бесы». Петруша Верховенский, как и Иван Карамазов, посещает свою жертву трижды, подготавливая к исполнению известного уговора. С его появлением в доме, где «жил и пил чай» Кириллов, где всегда кипели самовары и горячий чай разливали в чашки с яркими розанами, чай вдруг стремительно остывает.

Это, противное естеству его жизненного пространства состояние, констатирует и сам Кириллов. Обращаясь к стоящему с чайником в руках Верховенскому, говорит: «Чего вы? Чай хотите пить? Холодный». Органическая невозможность для Кириллова угощать холодным чаем – попытка отказа. Но Верховенский так же уверенно пресекает ее, как и попытку бунта в доме Эркеля, добавляя жутковатого смысла реплику: «смерть хочется пить». И Кириллов, занимая свое место среди стаканов на подносе, принимает неизбежность смерти, угощая Верховенского холодным чаем: «– Пейте. Чай холодный хорошо» [Достоевский 1972–1990: X, 290]. При этом в его обиходе вместо чашек с яркими розанами вдруг появляется стакан. Видя, что Петр Степанович «схватился было за чайник и искал порожней посудины», он предлагает: «Дайте я вам другой стакан принесу». Затем «сходил в шкаф и принес чистый стакан».

Семантический круг чаепития-сотрапезы будет неполным, если хотя бы кратко не упомянуть его очень важное этикетное свойство – приглашение к совместному чаепитию. На эту чайную традицию указывал

в своем очерке о московском быте Н. Поляков: «Приглашение на чай у Москвичей почитается самым дружеским расположением друг к другу» [Поляков: 8]. По сути своей – это символический жест братания, выражение расположения, сострадания, открытости диалогу. Можно пожать протянутую руку, а можно и отказаться. Отказ всегда драматичен. Именно поэтому он так интересен для Достоевского.

Среди множества самых различных отказов от предложенного чая самый простой и изящный – в романе «Идиот». Ипполит «помочил свои губы в чашке чаю, поданной ему Верой Лебедевой, поставил чашку на столик и вдруг, точно законфузился, почти в смущении осмотрелся кругом» [Достоевский 1972–1990: VIII, 240]. Очевидность этого жеста тут же комментируется Евгением Павловичем: «- Сконфузился таки, я так и ждал! – шепнул вдруг Евгений Павлович князю: – это ведь опасно, а? Вернейший признак, что теперь со зла, такую какую-нибудь эксцентричность выкинет» [Достоевский 1972–1990: VIII, 241].

Самый радикальный отказ – это центральная, ключевая сцена в романе «Записки из подполья». Уникальность отказа состоит в том, что само приглашение содержит категорический отказ на возможное соучастие: «– Пей чай! – проговорил я злобно. Я злился на себя, но, разумеется, достаться должно было ей». «Чай стоял на столе; мы до него не дотрагивались: я до того дошел, что нарочно не хотел начинать пить, чтоб этим отяготить ее еще больше; ей же самой начинать было неловко» [Достоевский 1972–1990: V, 172].

Самый необычный отказ – это финальная встреча Сони и Свидригайлова. Происходит она, как мы помним, после его драматического объяснения с Дуней, перечеркнувшего все надежды, которыми был исполнен приехавший в город Свидригайлов. Это событие лишило смысла все его дальнейшее земное пребывание. Предощущение смерти нарастает с каждым новым витком событий.

«Весь этот вечер до десяти часов он провел по разным трактирам и клоакам, переходя из одного в другой» [Достоевский 1972–1990: VI, 383]. Вечер был душный и мрачный, разразилась гроза. Он зашел домой, забрал все деньги, порвал какие-то бумаги, как человек, уже не собирающийся вернуться и, не переменив платье, весь промокший до нитки, пришел к Соне. «Она была не одна; кругом нее было четверо маленьких детей Капернаумова. Софья Семеновна поила их чаем. Она молча и почтительно встретила Свидригайлова, с удивлением оглядела его измокшее платье, но не сказала ни слова. Дети же все тотчас убежали в неописанном ужасе» [Достоевский 1972–1990: VI, 384]. Поведение Сони – это резкий

диссонанс, переключающий внимание читателей с картинки семейного чаепития на причины столь странного поведения, противоречащего всем общекультурным нормам. Тут можно вспомнить и высказывание Н. Полякова о приглашении на чай, и самого Достоевского – об исключительных свойствах самовара, особенно «во всех катастрофах и несчастиях, особенно ужасных, внезапных и эксцентрических» [Достоевский 1972–1990: XIII, 142], о его старике Ихменеве: «- Гм... ведь неприятно, когда промокнешь; а тут тебе и чаю не хотят приготовить» [Достоевский 1972–1990: III, 220], и о Лебядкине, приглашающего за стол промокшего Ставрогина: «Но... вы так обмокли... не угодно ли будет чаю?» [Достоевский 1972–1990: X, 207]. Поведение Сони – загадка, но ответ на нее – страшен: не могла она пригласить к чаю и посадить за стол покойника! Поэтому в таком ужасе, как от живого мертвеца, выбежали из комнаты дети. Завершив земные обязательства, Свидригайлов находит последнее пристанище в гостинице, напоминающей видом почерневший старый сарай, в тесной как гроб клетушке, где «проснувшиеся мухи лепились на нетронутую телятину» [Достоевский 1972–1990: VI, 393]. Где призрак Марфы Петровны уже не навестит, хоть «и место пригодное, и минута оригинальная» [Достоевский 1972–1990: VI, 389]. И он знает, почему. Мертвые мертвым не являются.

Констатация смерти неприглашением к чаю – кульминация мизансцены. Дальнейшее упоминание чая – это лишь следствие признания смерти. Это – и видный через щелку в соседней комнате натюрморт, составленный из символов мирской суеты и бренности бытия. Вся жизнь этих предметов уже в прошлом: «На столе догорала свеча, стоял почти пустой графин водки, рюмки, хлеб, стаканы, огурцы и посуда с давно уже выпитым чаем» [Достоевский 1972–1990: VI, 389]. И разделение на живое «тогда» и мертвое «теперь»: «Под окном, должно быть, действительно было что-то вроде сада и, кажется, тоже увеселительного; вероятно, днем здесь тоже певали песенники и выносился на столики чай. Теперь же с деревьев и кустов летели в окно брызги, было темно, как в погребе» [Достоевский 1972–1990: VI, 391-392].

Мокрая холодная тьма, окружающая Свидригайлова, возможно, возникла из детских воспоминаний Достоевского. Когда-то на Божьем дому было место, куда свозили трупы убогих, безродных и самоубийц, дожидавшихся там единственного в году, на Семик, дня их поминовения. Темный сарай с мокрой ямой. Вода в сарае по языческому еще поверью защищала живых от неотпетых покойников [Федоров: 30-31]. Промозглый дождь сопровождает весь последний путь Свидригайлова.

***

Гастрономический язык русской литературы стремительно становится мертвым языком. Культурные традиции живы, пока их соблюдают. Вкус и запах, эти эфемерные субстанции, исчезают из нашего современного образа жизни, наполненного избытком информации. Еда становится досадной необходимостью, на которую приходится тратить время. Но остается надежда, что среди читателей всегда найдутся те, кто охваченные страстью изыскательства, перелистают знакомые страницы, вслушиваясь в неспешный рокот закипающего самовара, понимая тонкую логику забытого этикета, ощущая, как дыхание, бесчисленные оттенки смысла вещного ряда ушедшей эпохи, приближаясь к пониманию личности автора, что, несомненно, важнее самых подробных биографических данных.

Список литературы

1. Ароматы и запахи в культуре. Книга 2. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 262 с.

2. *Афинская З.Н.* «Французская кухня» как мотив русской языковой личности // Еда и культура (сборник статей). М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2015. С. 47-54.

3. *Бакунин А.М.* Собрание стихотворений. Тверь: Золотая буква, 2001. 208 с.

4. *Вайнштейн Ольга.* Грамматика ароматов // Ароматы и запахи в культуре. Книга 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 5-13.

5. *Волошинов В.Н.* М.М. Бахтин. Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики // Бахтин под маской. Вып. 5(1). Статьи Круга Бахтина. М.: «Лабиринт», 1996. С. 60-87.

6. *Давыдов Н.В.* Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия // Ушедшая Москва. М.: Московский рабочий, 1964. С. 6-67.

7. *Деханова О.А.* Роман «Подросток». Идея еды // Достоевский и мировая культура, № 30, часть I. М., 2013. С. 313-342.

8. *Деханова О.А.* Театр трапезы в романе «Братья Карамазовы» // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения. М.: Наука, 2007. С. 483-507.

9. *Деханова О.А.* Три бокала рокового вина // Достоевский и современность: материалы XXI Международных Старорусских чтений 2006 года. Великий Новгород, 2007. Ñ. 107-116.

10. *Деханова О.А.* Чайная церемония // Достоевский и современность: материалы XXVI Международных Старорусских чтений 2011 года. Великий Новгород, 2012. С. 104-112.

11. *Джонсон Хью, Робинсон Дженсис*. Вино: Атлас мира. М.: Издательство Жигульского, 2003. 352 с.

12. *Достоевский Ф.М.* Достоевская А.Г. Переписка. Л.: Наука, 1976. 481 с.

13. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: Наука, 1972–1990.

14. Еда и культура (сборник статей). М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2015. 362 с.

15. *Ковшова М.Л.* Семантика головного убора в культуре и языке. Костюмный код культуры. М.: Гнозис, 2015. 380 с.

16. *Кокорев И.Т.* Москва сороковых годов. М.: Московский рабочий, 1959. 280 с.

17. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1994. 339 с.

18. *Молешотт Я.* Учение о пище, 2-е изд. СПб., 1868.

19. *Молоховец Е.* Подарок молодым хозяйкам или средство к уменьшению расходов в домашнем хозяйстве. С.-Петербург: Типография Н. Н. Клобукова, 1901. 1068 с.

20. *Муравьев В.Б.* Московские слова и словечки. М.: Изограф, 1997. 552 с.

21. *Павловская А.В.* Нужна ли нам наука о еде? // Еда и культура (сборник статей). М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2015. С. 7-44.

22. *Поляков Н.* Москвичи дома, в гостях и на улице. М.: Тип. А. Семена, 1858. 167 с.

23. *Похлебкин В.В.* Кулинарный словарь. М.: Центрполиграф, 2002. 503 с.

24. *Субботин А.П.* Чайная торговля в России и других государствах. СПб., 1892. 722 с.

25. *Топоров В.Н.* Еда // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 тт. Т. 1. М.: Сов. Энциклопедия, 1980. Ñ. 427-429.

26. Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1. М.: Худож. лит., 1990. 642 с.

27. *Федоров Г.А.* Московский мир Достоевского. Из истории русской художественной культуры XX века. М.: Языки славянской культуры, 2004. 464 с.

28. *Чудаков А. П.* Слово-вещь-мир. М.: Современный писатель, 1992. 320 с.

References

1. *Afinskaya Z.N.* «Francuzskaya kuhnya» kak motiv russkoj yazykovoj lichnosti // Eda i kul'tura (sbornik statej) [“*French Cuisine” as a Motif of Russian Language Personality*. Food and Culture (Articles) (In Russ.)]. Moscow, Centr po izucheniyu vzaimodejstviya kul'tur, 2015. Pp. 47-54.

2. Aromaty i zapahi v kul'ture. Kniga 2 [*Flavours and Scents in Culture*. Book 2 (In Russ.)]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. 262 p.

3. *Bakunin A.M.* Sobranie stihotvorenij [*Collected Poems* (In Russ.)]. Tver', Zolotaya bukva, 2001. 208 p.

4. *Chudakov A.P.* Slovo-veshch'-mir [*Word-Thing-World* (In Russ.)]. Moscow, Sovremennyj pisatel', 1992. 320 p.

5. *Davydov N.V.* Moskva. Pyatidesyatye i shestidesyatye gody XIX stoletiya // Ushedshaya Moskva [*Moscow. 1850’s and the 1860’s*. Moscow Gone By (In Russ.)]. Moscow, Moskovskij rabochij, 1964. Pp. 6-67.

6. *Dekhanova O.A.* Chajnaya ceremoniya // Dostoevskij i sovremennost': materialy XXVI Mezhdunarodnyh Starorusskih chtenij 2011 goda [*Tea Ceremony*. Dostoyevsky and Modernity:

Materials of XXVI International Conference in Staraya Russa, 2011 (In Russ.)]. Velikij Novgorod, 2012. Pp. 104-112.

7. *Dekhanova O.A.* Roman «Podrostok». Ideya edy // Dostoevskij i mirovaya kul'tura. № 30. Chast' I [*"Adolescent". Idea of Food.* Dostoyevsky and the World Culture. #30. Part 1 (In Russ.)]. Moscow, 2013. Pp. 313-342.

8. *Dekhanova O.A.* Teatr trapezy v romane «Brat'ya Karamazovy» // Roman F.M. Dostoevskogo «Brat'ya Karamazovy»: sovremennoe sostoyanie izucheniya [*Theatre of the Repast in the Novel "The Brothers Karamazov"*. F.M. Dostoyevsky's Novel "The Brothers Karamazov": Modern State of Studies (In Russ.)]. Moscow, Nauka, 2007. Pp. 483-507.

9. *Dekhanova O.A.* Tri bokala rokovogo vina // Dostoevskij i sovremennost': materialy XXI Mezhdunarodnyh Starorusskih chtenij 2006 goda [*Three Glasses of Deathly Wine.* Dostoyevsky and Modernity: Materials of the XXI International Conference in Staraya Russa, 2006 (In Russ.)]. Velikij Novgorod, 2007. Pp. 107-116.

10. *Dostoevskij F.M.* Polnoe sobranie sochinenij v 30 tomah [*Complete Works in 30 vls.* (In Russ.)]. Leningrad, Nauka, 1972–1990.

11. *Dostoevskij F.M.*, *Dostoevskaya A.G.* Perepiska [*Letters* (In Russ.)]. Leningrad, Nauka, 1976. 481 p.

12. *Dzhonson H'yu, Robinson Dzhensis.* Vino: Atlas mira [*Vine: The Atlas of the World* (In Russ.)]. Moscow, Izdatel'stvo ZHigul'skogo, 2003. 352 p.

13. Eda i kul'tura (sbornik statej) [*Food and Culture* (Articles) (In Russ.)]. Moscow, Centr po izucheniyu vzaimodejstviya kul'tur, 2015. 362 p.

14. F.M. Dostoevskij v vospominaniyah sovremennikov. T. 1 [*Dostoyevsky in His Contemporaries' Memoirs* (In Russ.)]. Moscow, Hudozh. lit., 1990. 642 p.

15. *Fedorov G.A.* Moskovskij mir Dostoevskogo. Iz istorii russkoj hudozhestvennoj kul'tury XX veka [*Dostoyevsky's Moscow World. From the History of Russian Artistic Culture* (In Russ.)]. Moscow, YAzyki slavyanskoj kul'tury, 2004. 464 p.

16. *Kokorev I.T.* Moskva sorokovyh godov [*Moscow of the 40's* (In Russ.)]. Moscow, Moskovskij rabochij, 1959. 280 p.

17. *Kovshova M.L.* Semantika golovnogo ubora v kul'ture i yazyke. Kostyumnyj kod kul'tury [*Semantics of the Headwear in Culture and Language. Costume Code of the Culture* (In Russ.)]. Moscow, Gnozis, 2015. 380 p.

18. *Lotman Yu.* M. Besedy o russkoj kul'ture [*Conversations about Russian Culture* (In Russ.)]. Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPb, 1994. 339 p.

19. *Moleshott YA.* Uchenie o pishche, 2-e izd. [*Doctrine of Food*. 2nd ed. (In Russ.)] SPb., 1868.

20. *Molohovec E.* Podarok molodym hozyajkam ili sredstvo k umen'sheniyu raskhodov v domashnem hozyajstve [*A Gift to Young Housewives or How to Cut Down Household Expenses* (In Russ.)]. S.-Peterburg, Tipografiya N. N. Klobukova, 1901. 1968 p.

21. *Murav'ev V.B.* Moskovskie slova i slovechki [*Moscow Words and Sayings* (In Russ.)]. Moscow, Izograf, 1997. 552 p.

22. *Pavlovskaya A.V.* Nuzhna li nam nauka o ede? // Eda i kul'tura (sbornik statej) [*Do We Need Food Science?* Food and Culture (Articles) (In Russ.)]. Moscow, Centr po izucheniyu vzaimodejstviya kul'tur, 2015. Pp. 7-44.

23. *Pohlebkin V.V.* Kulinarnyj slovar' [*Culinary Dictionary* (In Russ.)]. Moscow, Centrpoligraf, 2002. 503 p.

24. *Polyakov N.* Moskvichi doma, v gostyah i na ulice [*Moscowites at Home, Visiting and In the Street* (In Russ.)]. Moscow, Tip. A. Semena, 1858. 167 p.

25. *Subbotin A.P.* Chajnaya torgovlya v Rossii i drugih gosudarstvah [*Tea Trading in Russia and Other Countries* (In Russ.)]. SPb., 1892. 722 p.

26. *Toporov V.N.* Eda // Mify narodov mira: Enciklopediya: v 2 tt. T. 1 [*Food*. Myths of World Cultures: Encyclopedia in 2 vls. Vol. 1 (In Russ.)]. Moscow, Sov. Enciklopediya, 1980. Pp. 427-429.

27. *Vajnshtejn Ol'ga*. Grammatika aromatov // Aromaty i zapahi v kul'ture. Kniga 1 [*Grammar of Scents. Flavours and Scents in Culture* (In Russ.)]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. Pp. 5-13.

28. *Voloshinov V.N.* M.M. Bahtin. Slovo v zhizni i slovo v poehzii. K voprosam sociologicheskoj poehtiki // Bahtin pod maskoj. Vyp. 5(1). Stat'i Kruga Bahtina [*M.M. Bakhtin. The Word in Life and the Word in Poetry. Revisiting Sociological Poetics*, Bakhtin Behind the Mask. Is. 5(1). The Articles of Bakhtin's Circle (In Russ.)]. Moscow, Labirint, 1996. Pp. 60-87.

DOI 10.22455/2619-0311-2018-3-69-91
УДК 821.161.1 + 82.31 + 141.4
ББК 83.3(2РОС=РУС)1 + 86.39

Е.В. Москвина

Гностический миф о salvator salvatus и его элементы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

E.V. Moskvina

Gnostic Myth About Salvator Salvatus and Its Elements in F.M. Dostoyevsky's Novel "The Idiot"

Об авторе: Екатерина Владимировна Москвина, кандидат филологических наук, доцент кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии, Москва.

E-mail: moskvina_ev@mail.ru

Аннотация: В статье на материале раннехристианского текста «Песнь Иуда Фомы апостола в земле индийской» (Гимн о жемчужине) представлена структура сотериологического мифа о salvator salvatus (спасенном спасителе), ключевом для понимания ряда гностических идей, распространённых в европейской и русской культуре. В мифе, отражающем крайне дуалистическую концепцию мира, заключена идея о том, что Спаситель, пришедшей освободить души избранных из плена материи, сам нуждается в спасении, т.к. становится жертвой мира, в которой он пришел, для чего появляется «герой», посланный миром Света для спасения Спасителя. С опорой на первичные тексты гностические идеологемы такие, как дуальное видение мира, отрицательное осмысление городского топоса как мира материального зла, мотив уподобления Спасителя чужому, образная триада демиург—душа—Спаситель, идея избранничества и др., рассмотрены в романе «Идиот» на сюжетно-образном и идейном уровне. Также в статье указаны наиболее очевидные источники некоторых гностических элементов текста, например, творчество Шиллера и Шекспира, философия Шеллинга. Подробный анализ доказал не только гностическую направленность философской мысли Достоевского, не знакомого ни с апокрифическими «Деяниями Фомы апостола», ни с найденными в XX веке текстами библиотеки Наг-Хаммади, что дает право говорить о самобытности философии Достоевского, но также не исключает возможности применения к интерпретации романа гностического кода.

Ключевые слова: гностицизм, миф, salvator salvatus, спасенный спаситель, Гимн о жемчужине.

Для цитирования: *Москвина Е.В.* Гностический миф о salvator salvatus и его элементы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. 2018. No 3. С. 69-91. DOI: 10.22455/2619-0311-2018-3-69-91

About the author: Ekaterina V. Moskvina, PhD in Philological Science, Assistant Professor of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture (The Russian State University of Cinematography, Moscow).

E-mail: moskvina_ev@mail.ru

Abstract: In the article the structure of the soteriological myth about Salvator salvatus (the saved Saviour), based on material of the early Christian text "The Hymn of the Pearl" from the "Acts of Thomas" is presented; it is the key to understanding of a number of Gnostic ideas widespread in European and Russian culture. In the myth reflecting the extremely dualistic concept of the world, the idea is that the Savior, who came to release the souls of the chose generation from the captivity of matter, himself needs salvation, since becomes a victim of the world in which he came, so a "hero" appears, sent by the world of Light to save the Savior. Supported by original texts, examine the Gnostic ideologems such as the dualistic vision of the world, the negative understanding of urban topos as the world of material evil, the motive of assimilating the Savior to someone else, the figurative triad of the demiurge-soul-Savior, the idea of the chose generation, etc., were considered at the subject and figurative level in the novel "The Idiot". The article also lists the most obvious sources of some Gnostic elements of the text, for example, the work of Schiller and Shakespeare, Schelling's philosophy. A detailed analysis proved not only the Gnostic orientation of Dostoevsky's philosophical thought, not familiar with either the apocryphal "Acts of Thomas", nor the Nag Hammadi texts found in the 20th century, which gives the right to speak about the originality of Dostoevsky's philosophy, but also does not exclude the possibility of applying to interpretation of the novel gnostic code.

Keywords: The Hymn of the Pearl, myth, Salvator salvatus, the saved Saviour, Dostoyevsky, Idiot, Gnostic.

В последние десятилетия все чаще литературоведы говорят о схожести философских концепций героев произведений Ф.М. Достоевского, а подчас и самого автора, с гностицизмом, о чем еще в начале XX века писал А.Н. Бердяев: «Достоевский весь состоит из противоречий, как и душа России. Выход, который чувствуется при чтении Достоевского, есть выход гностических откровений о человеке» [Бердяев: 361]. В развернутом эссе «Достоевский. Трагедия – миф – мистика» (1931) Вяч. Иванов описывал онтологию и антропологию Достоевского, используя гностическую философскую лексику, свойственную ему самому как символисту и мистику, но вряд ли безосновательно [Иванов: 483-588]. Исследователи прежде всего обращаются к романам «Бесы» и «Братья Карамазовы» [Тихомиров, 369-377], «Подросток» [Касаткина, 385-410], а также раннему творчеству писателя [Степанян, 92-122], но, насколько нам известно, пока нет работ, посвященных детальному анализу гностической мысли в романе «Идиот».

Разумеется, говорить о том, что Достоевский сознательно заимствует элементы гностической модели мира, вряд ли возможно, но почвенник, а прежде западник он формировался под влиянием европейской, и, в частности, романтической и постромантической культуры. Хотя среди исследователей гностицизма нет согласия на предмет его атрибуции и происхождения [Оренбург: 20-24], многие из них указывают на то, что влияние гностицизма выходит далеко за пределы раннехристианской эпохи (II-IV веков) и под воздействием разных факторов актуализируется в культуре то в творчестве трубадуров, то в деятельности масонов, то в философии романтиков, то в анархизме нигилистов [Montgomery; Чёртон; Вайскопф; Йонас].

Сложность разговора о гностических влияниях заключается в том, что сакральный гнозис подразумевал факт личного откровения и вел к «радикальному субъективизму гностической мысли» [Оренбург: 16], а следовательно, и отличным мифологическим моделям. Однако в ряде гностических текстов разных периодов и разных сект выделяется миф с узнаваемой и неизменной структурой, названный учеными мифом о salvator salvatus, т.е. о спасенном Спасителе. Мы находим его элементы в так называемом «Гимне о жемчужине» из «Деяний Иуды Фомы апостола» (II век), в манихейских «Главах» («Кефалайа», IV век), в «Одах Соломона» [Трофимова: 536-635] и др.

Дуализм мироощущения, характерный для всех ветвей гностицизма, предполагал, что главной фигурой в борьбе темных и светлых начал является Спаситель, полностью противопоставленный по своей при-

роде материи, созданной архонтом-демиургом Иалдабаофом, демоном низшего порядка. Поэтому важно иметь в виду оппозиционную связанность обоих элементов мифологической структуры, чтобы провести более точную границу между ортодоксальной и неортодоксальной образностью в произведении.

Исследователи неоднократно отмечали, что образ Петербурга в данном романе и в целом в творчестве писателя создается как пространство мрачное, адовое, материально распадающееся [Белов: 2]. Это тесное пространство узких и маленьких квартир [Достоевский: VIII, 11, 230], порогов, дворов-колодцев, лабиринтов улиц, то окрашенных в бурые тона ноябрьской петербургской дождливой осени [Достоевский: VIII, 108], то предстающих в угнетающем июльском мареве и духоте, и в итоге ведущих на «кладбище» рогожинского дома [Достоевский: VIII, 502]. Действие романа начинается и заканчивается в городе, тем самым автор будто замыкает в раму действие в Павловске (на первый взгляд топосе контрастном) и подчеркивает иллюзорность бегства персонажей из Петербурга, акцентируя внимание на возвращении и связанности героев с городом, который он мыслит как место человеческого страдания[1]. Такой образ действительности, в которую персонажи Достоевского замкнуты, как в клетке, – свидетельство гностического видения материальной вселенной. Образ темницы тела, в которую заключен дух, – один из самых частотных образов гностических текстов, актуализированных как европейским, так и русским романтизмом [Белопольский: 39-51], [Stammler: 313-323], [Кирпотин: 246], [Дудова: 19-28].

[1] Ближайшая к Достоевскому традиция, в которой прослеживается отчётливые гностические мотивы – это ряд метафизических стихотворений Ф. Тютчева. С точки зрения традиции «петербургского текста» (В. Топоров) самый явный претекст – «Медный всадник» А.С. Пушкина. В поэме мы видим параллель между злым гностическим творцом и Петром. Как в космогонии гностиков архонт Иалтабаоф создаёт материальный мир из разных элементов (Апокриф Иоанна), у манихеев Дух Живой – из плоти падших архонтов [Кефалайа: гл. 91], так Пётр строит Петербург на костях. Пушкинский Евгений бунтует против демиурга. Гностическая мифологема «насилия архонтов» над человеком, который оказывается выше них, так как обладает духом, который в него был вложен Эонами, встречается в мифологии многократно: потоп, так же как огонь, уничтоживший Содом и Гоморру, осмысляются гностиками как проявление насилия, желания уничтожить род Сифа, хранящих «семя Света» [Апокриф Иоанна]. Параллель с пушкинским Петром поэмы, «мощным властелином судьбы», как его воспринимает Евгений (Адам), разлучённый с Парашей (Евой), очевидна. Дальнейшая традиция, которая могла влиять на урбанистическую поэтику Достоевского, рассмотрена в работе В.Н. Топорова [Топоров: 11-12, 23-24], в ней автор прослеживает процесс окончательного закрепления за топосом Петербурга семантики страдания (мучения человека в городе как души в теле). Ю.М. Лотман также обращал внимание на регрессивный вектор развития города, устремлённого к «апокалиптическому финалу» [Лотман: 13].

В романе тесно связанными с образом города являются мотивы сна, опьянения и безумия. Достоевский многократно подчеркивает не только невежество и *душевный* беспорядок отдельных персонажей – генерала Иволгина, Рогожина и его хмельной компании, пьющего Лебедева и пр. [Достоевский: VIII, 27, 43, 74, 95] – но и отрицательную экстатическую атмосферу многих драматических сцен романа, определяемых как «сумасшествие» [Достоевский: VIII, 98, 120, 139, 143, 235, 470]. Произведение даже начинается ранним утром в вагоне поезда, где пассажиры борются со сном («Все, как водится, устали, у всех отяжелели за ночь глаза» [Достоевский: VIII, 5]). Данные мотивы соотносимы с метафорой «сна, опьянения и безумия», которую использовали гностики, описывая сотериологический сценарий. Она реализует представление о том, что в результате небесной трагедии (нарушения целостности Плеромы) частицы Света, чтобы их удержать, были заключены в материю (мир, космос), созданную ущербным («несовершенный и странный плод»), безумным существом («и он [Иалдабаоф] соединился со своим безумием» [Апокриф Иоанна]). Человек так же, как его создатель демиург, заблуждается относительно подлинной природы мира, и это заблуждение гностики соотносили с состоянием опьянения. Спасение же выражается в образах пробуждения, просветления, обретения знания о подлинной природе и принадлежности человеческого духа миру Света, что является условием его освобождения от оков материальной вселенной. Зерном мифомоделирования «пробуждения» является еще одна микроструктура: зов Посланника и ответ апологета (пневматика). Ответ на зов, направленный к каждому, является первым шагом к спасению. В «Троеобразной Протеннойе» читаем: «Я вошла в середину Преисподней, я распространила свет на тьму <...> Я – тот, который наполнен Гласом. Благодаря мне вышел Гносис <...> причем я подаю Глас во всех, и они узнают меня по нему, если семя существует в них» [Изречения египетских отцов: 351]. (Об избранности скажем чуть ниже.) Таким образом, Петербург, олицетворяющий временный, не одухотворенный мир в сочетании с фигурой Князя Христа, дает основания для соотнесения главного героя не столько с ортодоксально-христианским, сколько с гностическим образом Спасителя.

В структуре двух мифологий принципиально отлична роль, отводимая в них Иисусу. В ортодоксальном христианстве он – искупитель; человек же, отягощенный первородным грехом, виновник его страдания. Гностическое мировоззрение освобождало человека от первородного греха, а страдание объясняло исконной космической драмой, разыграв-

шейся до появления материи и человека, – нарушением целостности Плеромы. Спаситель для гностиков прежде всего – посланник, вестник, посредник, цель которого – пробудить людей, ложно считающих материальный мир единственным и подлинным, и передать им спасительное знание. Иисус (аватара Протенои или Логоса) пробуждает в каждом его «внутреннего человека» [Йонас: 134], возвращает память о подлинном происхождении духа. В связи с этим Спаситель (Христос, Логос) определяется как ἄλλογενης (инородный, чужак) [Книга Аллогена], что подчеркивает идею его принципиальной чужести материальному миру, куда он приходит из мира света [Второе слово]. Таким же образом в текстах называются Сиф и сифиане, люди особого рода [Оренбург: 61], и в целом пневматики, которые, осознав в себе светоносное начало, спасутся через гнозис. Прообразом спасения души является возвращение высшей Софии в Плерому, описанное в «Pistis Sophia» (II век).

Чужеродность Мышкина миру, куда он попадает, очевидна и явлена в предикатах «юродивый» [Достоевский: VIII, 12], «идиот» (от др.-греч. ἴδιος «свой, собственный; особенный» [Древнегреческо-русский словарь: 810]), «сумасшедший» [Достоевский: VIII, 86], «ребенок, дитя» [Достоевский: VIII, 44-45, 433], «чудак» [Достоевский: VIII, 44-45], артист/плут, разыгрывающий роль [Достоевский: VIII, 48, 75], при этом автор тщательно фиксирует удивление и подозрительность как частотную реакцию на героя других персонажей [Достоевский: VIII, 16-18]. Даже ироничное восклицание генерала Епанчина «Точно Бог послал!» [Достоевский: VIII, 44] в данном контексте звучит амбивалентно и маркирует принадлежность Мышкина к пространству «чужого». Однако несмотря на это многие испытывают к герою симпатию и даже любовь [Достоевский: VIII, 19, 25, 57, 113, 131], что удивительным образом рифмуется, например, с таким пассажем из мандейской «Гинзы» («Сокровище», ок. III-IV веков): «Его [Адама] охватила любовь к Чужому Человеку, чья чужая речь была чуждой этому миру» [Ginza: 244]. Странность в одежде и мышлении Мышкина заставляет говорить о полярности топосов Швейцарии и Петербурга, противопоставленных как мир Света миру тьмы. В сознании Мышкина они неотделимы друг от друга и составляют прочную бинарную оппозицию, в которой Россия представлена в двух временных перспективах (детство и настоящее героя) и из каждой соотносима с швейцарским «домом» [Ермилова: 127]. При этом, если Петербург – это реальное место действия, то Швейцария дана только в воспоминаниях, как ментальное пространство счастья, которое возможно ассоциировать с трансцендентным Светом. Пере-

мещения Мышкина в пространстве связанны с меняющимся психофизиологическим состоянием: помрачением («впадал в полное отупение, терял совершенно память» [Достоевский: VIII, 48]) – просветлением – новым помрачением, каждое из которых соотносимо с выше описанной гностической метафорой «сна, опьянения, оцепенения».

Теперь обратимся к так называемому «Гимну о Жемчужине», чтобы увидеть целостную структуру мифа о salvator salvatus, модель которого в данном тексте представлена наиболее ярко и полно[2].

Начинается песнь с того, что царский сын (дитятя, ребенок), направляется родителями в чужую страну, для того, чтобы со дна моря, охраняемого змеем [символы материального мира], добыть жемчужину [душу, Софию]. С него совлекают светоносные одежды (ризу света, одеяние сверкающее) и отправляют в путь. Попав в Египет, [царство смерти], юноша старается уподобиться жителям данной страны («одеждою моей я уподобился им, дабы не злобились они»), но они видят в нем чужака и обманом (лукаво) заставляют вкусить их еды, в результате чего он забывает о своей миссии и впадает в сон. Родители пишут письмо, которое достигает юношу как зов: «Оно <...> полетело и ко мне опустилось и стало всецело речью. От гласа его и гласа звука его пробудился я, и восстал ото сна». Юноша вспоминает о своей миссии, усыпляет змея («изрекши над ним имя Отца моего, имя Брата моего... и Матери моей»), похищает жемчужину, сбрасывает чужие одежды и возвращается домой, где надевает свою ризу [символ соединение со собственной пневмой].

В модели можно выделить следующие элементы: 1. разрыв с домом – 2. уподобление чужакам – 3. забвение миссии – 4. появление Посланника и его зов – 5. пробуждение / анамнез – 6. выполнение миссии – 7. совлечение чужих одежд – 8. возвращение домой.

В романе Достоевского «Идиот» мы находим соответствие с описанной мифологической моделью в очень интересном соотношении частей. Если сконцентрировать внимание на сюжетных поворотах романа, то мы увидим присутствие трех первых частей структуры.

По мере развития действия Мышкин частично пройдет тот же путь, что и герой «Гимна»: он приезжает из «швейцарского дома» в Петербург с некоей миссией, постепенно сталкивается в миром страдания, теря-

[2] Далее в описании сюжета использование квадратных скобок – интерпретационные уточнения на основе работы Г. Йонаса [Йонас: 126-138], в круглых – цитаты из «Гимна» в одном или нескольких переводах: С. Аверинцева [Аверинцев: 287-294] и Е. Мещерской [Новозаветные апокрифы: 242-248].

ет свою лучезарность и невозмутимость, ему начинают сниться кошмары и, хотя он вспоминает о своем подлинном доме (Швейцария), куда даже думает «бежать», в финале романа целиком погружается в безумие. Как пишет Г. Йонас, «даже вестник покоряется судьбе смешения» [Йонас: 74]. В мандейском тексте читаем: «Смотри, как сияние чужого человека уменьшается, как в его сиянии образуется недостаточность и ущербность» [Ginza: 99]. По словам Йонаса, забвение своей подлинной природы «является кульминаций трагедии чужеземца <...> а пробуждение тоски по дому – началом возвращения» [Йонас: 66].

Как уже отчасти было сказано, спасение в гностической модели мира имеет двустороннюю направленность и связано не только с индивидуальным, но и универсальным бытием. Посланник, приходящий в мир, лично заинтересован в спасении того, к кому он приходит, т.к. от этого спасения зависит восстановление целостности Плеромы. «Спасенные в Том, Кто спасен», – написано в «Одах Соломона» (Ode 8: 21) [Оды Соломона]. Исходя из этого, во-первых, каждый пневматик осознает свою ответственность за воцарение небесной полноты, а во-вторых, по словам Г. Йонаса, «Спаситель не просто однажды приходит в мир, но с начала времен он странствует в различных формах через историю, сам изгнанный в мир, и лишь открыв себя заново, завершает собирание себя воедино» [Йонас: 94]. Эту мысль находим в пассаже «Гинзы»: «Во имя того, кто пришел, во имя того, кто приходит и во имя того, кто придет впредь. Во имя того Чужака, который проник сквозь миры, пришел, рассек небосвод и открыл себя» [Ginza: 195]. В текстах, как отмечает Г. Йонас, данная идея выражается в неразличении приходящего и того, к кому он приходит: «Жизнь Спасителя равна жизни спасенного. Чужой приходит извне к нему, чужому в этом мире, и одинаковые термины, описывающие это, могут поразительным образом чередоваться» [Йонас: 93]. Такое тождество обусловлено тем, что в «гностической традиции человек не *подобен* Богу, как в христианстве, а сущностно *равен* ему» [Евлампиев: 119]. Поэтому душа-жемчужина из «Гимна» и юноша-Спаситель структурно взаимозаменяемы и могут быть представлены в следующем отношении: душа-жемчужина относится к юноше-Спасителю так же, как душа-юноша относится к письму-Спасителю.

$$\frac{\text{Душа (жемчужина)}}{\text{Спаситель (юноша)}} = \frac{\text{душа (юноша)}}{\text{Спаситель (письмо)}} \ldots$$

Князь Мышкин в романе тоже представлен в двух ипостасях одновременно: он и Спаситель, и спасаемый. Эту двойственность отражает и запись в черновике Достоевского: «Князь только прикоснулся к их жизни.

Но то, что́ бы он мог сделать и предпринять, то все умерло с ним. Россия действовала на него постепенно. <...> Но где только он ни прикоснулся – везде он оставил неисследимую черту» [Достоевский: IX, 242].

В отношении всех персонажей романа Мышкин, разумеется, выступает в роли Посланника. Князь спускается со швейцарских гор в город страдания и смерти, чтобы спасти душу = Софию, Настасью Филипповну [Иванов: 544-546]. «Я сидел в вагоне и думал: «Я там [в Швейцарии] много оставил. <...> Теперь я к людям иду; я, может быть, ничего не знаю, но наступила новая жизнь» [Достоевский: VIII, 61].

Главный конфликт гимна можно соотнести с основным конфликтом романа, где структурная функция змея будет отведена Рогожину. Полярность протагониста и антагониста в романе не раз становилась предметом исследований, поэтому остановимся лишь на нескольких аспектах. Прообразы обоих персонажей появляются еще в первой неосуществленной версии романа, где герои соединены родственными узами: они братья [Достоевский: IX ,341]. Образ Идиота, отдельные черты которого соотносимы с будущим образом Рогожина, явно мыслился как демонический, а образ Сына (прообраз Мышкина) как светлое, жертвенное, сильное в своей слабости начало. Стоит выделить такие характеристики для предшественника Рогожина: «Страсти у Идиота сильные, потребность в любви жгучая, гордость непомерная», «чувствует и говорит как властелин», «он мог бы дойти до чудовищности, но любовь спасает его», «он готов на бешенство и зверство» [Достоевский: IX ,141, 143, 146, 156]. Тогда как Сын характеризуется так: «благороднейшая фигура», «проповедует, что в жизни много счастья, каждая минута – счастье», «признается, что он еще не человек, что он готовится быть человеком» [Достоевский: IX ,148, 152, 152]. В окончательном варианте романа автор подчеркнул контраст героев в портретах, а важный ему мотив братства сохранил, трансформировав в братство во Христе через обмен крестами.

Такое внимание к образу братьев как единого целого можно обнаружить в предшествующей литературной традиции, например, в пьесе Шиллера «Разбойники», которая, по свидетельству Достоевского, подействовала на его «духовную сторону очень плодотворно» [Летопись жизни и творчества: 22]. На это указывает пометка в подготовительных материалах к не осуществленному роману (ПМ1), относящаяся к Идиоту (Рогожину), пока главному персонажу, – «план на Яго» [Достоевский: IX ,161]. Собственно, образ Франца Моора Шиллер создал под влиянием двух шекспировских злодеев Яго и Ричарда III [Исто-

рия зарубежной литературы: 400], [Захаров, Луков: 59-61]. Антагонизм двух братьев, по идее драматурга представлявших полярное отношение к жизни, во многом определил и всю романтическую традицию, предполагающую борьбу светлого и злого гения, равноправно и непрестанно существующих в мире. Корни этого романтического братства можно найти в манихействе и, еще глубже, в зерванизме, возводящем борьбу мира к противостоянию братьев-близнецов Агра Манью и Ахура Мазды [Элиаде: 260-268]. В теории Мани, как пишет Г. Виденгрен, смешение добра и зла произошло, когда «князь тьмы и его воинство взглянули на мир света, их ***охватила непреодолимая страсть*** к этому прекрасному и великолепному царству» [Виденгрен: 77]. Здесь нельзя не увидеть, что Достоевский мыслит отношения Рогожина и Мышкина как замещенную инцестуальную связь, что отражено в ПМ1: «Сын простоват (Федя) и этой простоватостью все более и более очаровывает Идиота. Наконец, тем, что так кротко прощает ему [интриги против него и его любви к героини]. Идиот ***влюбляется*** в Сына, хоть и смеется над собой <...> Борьба великодушия, ***страсть дружбы*** чуть не сильнее любви», «[Идиот] начинает любить Сына», «отношения Идиота к Сыну. Видимая борьба сердца и горячность чувств», «Сына он [Идиот] ужасно любит. Странная страсть <...> Весь роман: борьба любви с ненавистью» [Достоевский: IX ,163, 164, 164, 166]. Как мы знаем, в окончательной версии романа то же соотношение сил сохранится в трех ключевых эпизодах: обмен крестами (любовь-страсть), покушение на князя (ненависть), ночь на одной постели у трупа Настасьи Филипповны (соединение братьев, образ смешения).

Нельзя не отметить также совершенно случайную, но встраивающуюся в концепцию параллель между Рогожиным и гностическим демиургом, описанным в Апокрифе Иоанна. Во второй части романа до покушения Мышкин везде видит сверкающие глаза брата во Христе, напоминающие глаза Иалдабаофа. Сравним: у Достоевского – «Те самые глаза <...>, которые *сверкнули* на него утром, в толпе» [Достоевский: VIII, 193], в апокрифе – «Глаза были подобны *сверкающим* молниям» [Апокриф Иоанна].

На функцию Мышкина как посланца также указывают изменения, происходящие в героях, попадающих под его влияние, а их маркером выступает чувство стыда, которое герои испытывают в присутствии князя, оказывающегося для них неким внешним знаком их «внутреннего судьи». В «Книге Аллогена» этим чувством наделяется побежденный

Иноземцем Сатана («Когда же он [сатана] был побежден, он удалился в свое место в великом стыде» [Книга Аллогена]), в трактате «О происхождении мира» – Иалдабаоф («Когда Родоначальник увидел свет, что он прекрасен, сияя, он изумился и устыдился весьма» [О происхождении мира]). Показательны первые главы романа, где влияние героя дано особенно ярко: знакомство Мышкина с Ганей, презрение к нему последнего, пощечина, наконец, отчаянье Гани, преодоленное в примирительной, тайной сцене с князем. Или сцена в квартире Иволгиных, когда князь устыдил Настасью Филипповну, и та сразу же ушла, извинившись перед хозяйкой дома: «Вы ей сказали, что ей стыдно, и она вдруг вся изменилась. Вы на нее влияние имеете, князь», – замечает Варя [Достоевский: VIII, 101]. В этом смысле можно говорить о том, что князь «пробуждает» героев, напоминая им об их подлинной природе. Кроме того, самому Мышкину свойственно чувство стыда как за других, так и за себя в момент «отпадения» от пневматического идеала. Разумеется, стыд – универсальная нравственная категория, поэтому цель ее упоминания – наиболее полно описать мотивные связи романа с разбираемой моделью, даже когда образы или идеи не являются собственно гностическими и восходят к общему христианскому истоку.

Кроме того, в целом ряде реплик разных героев романа мы сталкиваемся с особым акцентом на лексеме «человек», определяющей главного героя: «Я с Человеком прощусь» (Ипполит), «Прощай, князь, в первый раз человека видела» (Настасья Филипповна) [Достоевский: VIII, 318, 148]. Традиционно эти реплики соотносимы с фигурой Мышкина как князя Христа через призму ренановской концепции, представляющей Иисуса как прекрасного человека [Кийко: 106-122]. Однако в герметических, манихейских и валентинианских текстах мы сталкиваемся с понятием ἄνθρωπος, под которым понимается как плеромный Первочеловек, так и некий божественный архетип человека, соотносимый с его пневмой. Таким образом, в рамках гностического кода герои обращаются не к смешному идиоту Мышкину, а к его внутреннему человеку. Впрочем, и он обращается к их божественной духовной искре, о чем свидетельствуют реплики Лебедева и Келлера. Первый использует по отношению к нему глаголы, в равной мере могущие быть предикатами света: «Насквозь человека пронзаете», «Вы проницаете человека» [Достоевский: VIII, 258, 259], второй подчеркивает идеалистичность руссоизма Мышкина, сказанному не противоречащую: «О, князь, до какой степени вы еще, так сказать, по-швейцарски понимаете человека» [Достоевский: VIII, 257].

Всеми гностическими сектами предполагалось, что Посланец приходит в мир со спасительным словом, и в такой же роли видит себя Мышкин, положительно отвечая на ироничный вопрос Аделаиды: «Вы философ и нас приехали поучать?» [Достоевский: VIII, 51]. Ключевые монологи, которые можно осмыслить как «учение», – это его рассуждения в доме Епанчиных в первый визит и на званом вечере в Павловске. Остановимся на нескольких пассажах, интересных в контексте наших размышлений.

Одним из важнейших является образ приговоренного к смерти, который возникает сначала как очуждающая характеристика героя, а после находит параллель в «Необходимом объявлении» Ипполита, соотносящего себя с ним. Приговоренный к смерти «помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; <...> ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ней. Неизвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны» [Достоевский: VIII, 5]. Образ света, олицетворяющий духовную природу, – образ гностической онтологии [Чёртон: 140], восходящий к пассажами Евангелия от Иоанна, одного из важнейших претекстов гностической спекуляции, наряду с Посланиями Св. Павла [Чёртон: 96]. Сам Мышкин в припадках эпилепсии озаряется «внутренним светом» [Достоевский: VIII, 195]. Но не только это привлекает здесь особое внимание, а негативная реакция героя рассказа Мышкина на положительный религиозный образ. Однако мы находим ей рифму – ужас как реакция на зов – в манихейском тексте, дошедшем в пересказе Теодора бар Конаи: «Тогда Адам закричал и заплакал: он возвысил свой ужасный голос, подобно рыкающему льву, разорвал [свое платье], ударял себя в грудь и говорил: «Горе, горе создавшему мое тело, тем, кто сковал мою душу, и мятежникам, что поработили меня!» [Йонас: 99] Г. Йонас так комментирует данный пассаж: зов «совпадает с призывом к смерти, и продолжение показывает земную душу, ужаснувшуюся перспективе умереть и отчаянно цепляющуюся за вещи этого мира» [Йонас: 99]. То же состояние на сюжетном уровне выражает и бунт смертельно больного Ипполита, который вполне гностически-негативно смотрит на мир как на темницу, а ее символом считает мейерову стену, на которую выходя окна его комнаты.

Нечто подобное происходит и с Настасьей Филипповной, мечущейся между Рогожиным-как-своим и Мышкиным-как-чужим. Здесь важно упомянуть, что в одном из первых диалогов Мышкина-как-Вестника и Настасьи Филипповны-как-души обнаруживается микромодель

гностического спасения *зов – ответ,* о которой речь шла выше. Князь говорит: «Я давеча ваш портрет увидал, и ***точно я знакомое лицо узнал***. Мне тотчас показалось, что вы как будто уже ***звали меня***...» [Достоевский: VIII, 142]. Она отвечает: «Что это, в самом деле, я как будто его где-то видела? <...> Разве я сама о тебе не мечтала?» [Достоевский: VIII, 89, 144]. Очевидно, что героиню разрывает внутреннее противоречие между двумя представлениями о своем «я»: между «виновностью» и «невинностью», между духовностью и телесностью. Князь сразу же апеллирует к ее духу, говоря: «Вы ни в чем не виноваты» [Достоевский: VIII, 142]. Бегства к Рогожину как к «спасителю» – провокация, т.к. и она, и князь, и Рогожин подозревают, что только смерть может разрешить это противоречие. Убегая с Парфеном, она дважды пытается избавиться от своего тела, совершить опосредованное самоубийство. Показательно также, что Достоевский, описывая мертвую, не называет ее по имени, а использует только следующие номены, явно эвфемистические: *кто-то, спавший (!), человек*, – то есть не идентифицирует душу/дух героини с ее телом и полом [Достоевский: VIII, 503]. В разговоре героев в последней сцене ее имя упоминается только при описании прошлого и определяет ее «живой» образ как душу.

Эпатажным поведением, пренебрежением материальными ценностями Настасья Филипповна демонстрирует максимальный разрыв духовного и телесного, который может быть рассмотрен как протест против тела и законов общества. Похожую модель поведения пневматика, как одну из возможных, описал Анри Шарль Пюэш: «...речь идет <...> о бунте против человеческого удела, против самого бытия, мира и даже Бога. И этот бунт может как привести к концу концов – к eversio, revolutio, к перевороту в положении вещей <...>, так и к нигилизму: нигилизму «гностиков-либертинцев», которые нарушают все естественные и нравственные законы, злоупотребляют своим телом и всем на свете, дабы все унижать, истощать, отвергать и разрушать» [Элиаде: 315-316].

В «скандальном» монологе на званом вечере у Епанчиных Мышкин формулирует свою «главную идею». Причину негативных общественных и религиозных процессов в России он видит в горячечной неутоленной жажде духовной и тоске по родине. В геополитическом смысле родина соотносима с Россией, в философском – с неким трансцендентным домом: «Кто почвы не имеет, тот Бога не имеет» [Достоевский: VIII, 432]. Этот дом Мышкин называет «русским Светом». С одной стороны, проводимая параллель с Новым Светом, снижает образ, но с другой – подчеркивает его условность, обозначает несуществующее

утопическое духовное пространство, противопоставленное реальному государству. Таким образом, речь идет об идее избранничества русского народа, миссия которого – спасти своего Христа («чтобы воссиял в отпор Западу наш Христос, которого мы сохраним и которого они не знали» [Достоевский: VIII, 451]). Здесь можно увидеть знакомые гностические спекуляции на тему «бессмертной расы» [Апокриф Иоанна], то есть потомков Сифа (противопоставленных сынам Каина и Авеля как сынам демонов), чьей миссией, как описывается в Апокрифе Иоанна, является возвращение Плероме ее целостности, то есть спасение Бога. Мы напрямую сталкиваемся не только с мифом о спасенном спасителе в структуре романа, но и с идей необходимости спасения Бога, абсолютно чуждой ортодоксальному религиозному взгляду, предполагающему спасение *в* Боге, а не спасение Бога.

Особо стоит остановится на концепции природы, вложенной в уста Мышкина, которая на первый взгляд противоречит гностическому дуализму. Природа в романе в совокупности образов, представленных рассуждающими о ней персонажами, совершенно очевидно предстает амбивалентно. С одной стороны, она – механический, равнодушный закон, определяющей круговорот рождения и смерти материи («Темная, наглая и бессмысленная сила» [Достоевский: VIII, 339]). В этом представлении для гностиков нет противоречия, так как этим круговоротом, напрямую связанным с зодиакальной судьбой (гемарменом), управляют демоны архонты. С другой стороны, природа в романе Достоевского дана как метафора праздника, полноты жизни и счастья, к которым оказываются почти непричастны герои. Возникает вопрос: сопрягается ли с гностической концепцией данный положительный образ природы? Особое отношение к природе находим у Мани [Кефалайа: 66-67], [Хосроев: 126-128], представлявшего, что в растениях сохранился рассеянный свет поверженного Первочеловека (первый из трех посланников в манихейской космогонии), лишенного своих светоносных элементов (читаем: души). Эта живая душа отождествляется манихеями с Иисусом Патибилисом (Иисусом страдающим). Гео Виденгрен замечает: «В деревьях, в которых, по манихейским воззрениям, сконцентрирована особенно большая часть светлой субстанции, они видят крест для Иисуса» [Виденгрен: 102]. Именно поэтому в манихейских текстах можно встретить восторженное отношение к природе, ее флоре и фауне [Виденгрен: 136]. В другом ключевом для манихеев тексте – Евангелии от Фомы – читаем: «Иисус сказал: Я – свет, который на всех. Я – все: все вышло из меня и все вернулось ко мне. Разруби дерево, я – там; подними камень,

и ты найдешь меня там» [Евангелие от Фомы: 259]. Более очевидным истоком, но того же гностического корня является герметическая традиция, воспринятая Достоевским, с одной стороны, от Шиллера, автора «Оды к радости», отражающей идеи масонского ордена иллюминатов [Евлампиев: 117], с другой – от Шеллинга [Белопольский: 39-51] (ученика Я. Беме [Чёртон: 263]), осмыслявшего природу в ключе мистического пантеизма.

Подытоживая рассуждения о гнозисе Мышкина, остановимся на мотиве «поиска слова», появляющегося с первых страниц романа. В первую встречу с Епанчиными, Мышкин беспокоится, не сердятся ли они на него: «Я, может быть, иногда очень странно говорю» [Достоевский: VIII, 53]. Он – единственный, кто мучается от того, что не может найти нужных слов, правильных слов для выражения своих мыслей. Для гностиков логос обладает реальной упорядочивающей силой (в исконном греческом значении слова) [Древнегреческо-русский словарь: 810], [Чёртон: 18]. Мышкин осознает себя полностью ответственным за ее трансляцию, обеспокоенный трансформацией мысли как божественной сущности при ее вербализации, производимой материальным телом: «Я, может быть, смешно очень выразился и был сам смешон <...> Я всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысль и *главную идею*» [Достоевский: VIII, 142, 458]. Вспоминается тютчевское «мысль изреченная есть ложь». Искажение мысли будет соотносимо с искажением светоносного начала в самом герое по ходу действия романа.

Функция Мышкина как души, требующей спасения, для разбираемой модели – не менее важный аспект осмысления, так как в третьей части мифоструктуры выражается идея, что и посланник обречен испытать влияние шума мира [Йонас: 88], поддаться смешению и оказаться на краю гибели. В романе можно увидеть три проявления этого влияния в виде трех искушений: собственным демоном, деньгами и ложью (история с наследством), любовью (отношения с Аглаей).

Первое проявление влияния материи на князя обозначается в самом начале второй главы, где он предстает уже изменившимся, прожив полгода в Москве в попытках спасти Настасью Филипповну. Двойные мысли, ведущие к полусознательной провокации Рогожина, самим героем называются «демоном», существом, которое во всех мифологиях и языках ассоциируется с темным началом.

Второе искушение вполне соотносимо с эпизодом из «Гимна о жемчужине», в котором путем лжи, обмана египтяне «причащают» царевича материальному миру. Интересно, что в мифе это действительно

преподносится через сакральный акт вкушения пищи, главная цель которого – уподобление героя среде и забвение им своей миссии. На структурном уровне в романе Достоевского таким актом десакрализации образа является разбирательство с наследством и опубликование письма с «альтернативной» биографией князя, на символическом уровне читающегося как уподобление Чужака. В романе «лгунов» много – по страсти (генерал Иволгин, Лебедев), по выгоде (Ганя, Тоцкий, Келлер), по идее (Ипполит, Бурдовский, Настасья Филипповна), из приличий (весь светский круг на вечере у Епанчиных). История с наследством объединяет их вместе в желании подчинить князя законам своего мира. Лизавета Прокофьевна констатирует смешение ценностей и сомнительную роль князя в этом процессе: «Это хаос, безобразие, этого во сне не увидишь! <...> Сумасшедшие! Тщеславные! В Бога не веруют, в Христа не веруют! Да вас до того тщеславие и гордость проели, что кончится тем, что вы друг друга переедите, это я вам предсказываю. <...> И после этого этот срамник еще прощения у них же лезет просить! <...> Знать же тебя не хочу после этого!» [Достоевский: VIII, 237-238]. Кроме того, чем ближе к концу романа, тем чаще Мышкин испытывает чувство стыда, которое, как отмечалось выше, маркирует связанность героев с миром страстей.

Собственно, как и в мифе, так и в романе история с наследством, развивавшаяся в то же время, что и отношения князя с Аглаей, действительно заставляет первого почти забыть о его спасительной миссии в отношении Настасьи Филипповны. Мышкин пребывает в странном состоянии, которое можно сравнить с гностическим опьянением, потому что совершенно не ориентируется в развивающихся вокруг него интригах, о чем ему вынуждены «доносить» то Лебедев, то Коля, то Ипполит. Впрочем, любовь Мышкина к Аглае лишена чувственности, он не ощущает к младшей из барышень Епанчиных того же рода притяжения, что Тоцкий и Евгений Павлович. Аглая же, со слов последнего, князя «любила как женщина, как человек, а не как... отвлеченный дух» [Достоевский: VIII, 484]. Для Мышкина, по его собственному признанию, Аглая – свет, сестра и ребенок, в невинность которого он верит, как в свою собственную детскую невинность [Достоевский: VIII, 301, 436]. Если определять образ Аглаи через этимологию ее имени, то она – не только «блеск, пышность, краса» (ее физические достоинства), не только «важность, высокомерие» (черта ее характера), но и «радость и ликование» [Древнегреческо-русский словарь: 22], именно такое чувство в князе и вызывает эта героиня [Достоевский: VIII, 366]. Данный

набор образов-ассоциаций для Мышкина неразрывно связан с его жизнью в Швейцарии, где он «не был влюблен», но «был счастлив иначе» [Достоевский: VIII, 57]. У него там была «сестра» Мари и дети, в любви к которым он растворялся. Тем самым для Мышкина Аглая – символ Света, знак дома и счастья. Недаром он думает о бегстве в Швейцарию, в то время как стремительно закручивается интрига любовного романа, в которой он крайне пассивное лицо, но не роман его в этом случае удерживает в Павловске: «Ему ужасно вдруг захотелось оставить все это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал <...> Он предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще на несколько дней, то *непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю*. Но он не рассуждал и десяти минут и тотчас решил, что бежать «невозможно», что это будет почти малодушие, что пред ним стоят такие задачи, что не разрешить или по крайней мере не употребить всех сил к разрешению их он не имеет теперь никакого даже и права» [Достоевский: VIII, 256].

Собственно, разрешение сцены между Аглаей и Настасьей Филипповной, которые из гордость и ревности спровоцировали князя на выбор, с точки зрения мифологической структуры завершается очевидно в пользу спасения «жемчужины», которую князь еще не потерял надежды спасти: «Но он искренно верил, что она может еще воскреснуть» [Достоевский: VIII, 489].

Ключевым моментом, в котором Мышкин олицетворяет собой душу, является его воспоминание, навеянное образом ликующей природы из «Объяснения» Ипполита: «Это было в Швейцарии, в первый год лечения <...> Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать. <...> И у всего свой путь, и все знает свой путь <...> один он ничего не знает <...> всему чужой и выкидыш» [Достоевский: VIII, 351-352]. За низшей, материальной природой, которую описывают оба героя, о которой говорят все гностические тексты, прозревается высшая. Гностики бы сказали, что в этом пассаже описываются негативные эмоции, выпавшей из Плеромы Софии, которая в позднейших спекуляциях будет отождествляться с душой. Здесь Мышкин и Ипполит представлены как двойники в том смысле, что и тот и другой – души, жаждущие спасения и приобщения к подлинной, вечной гармонии, в которой бы снималась оппозиция

своего – чужого, где происходило бы восстановление целостности и выкидыш как ущербность восстанавливался бы в полноте.

Итак, три первых элемента, выделенных нами в «Гимне» (1. разрыв с домом – 2. уподобление чужакам – 3. забвение миссии), находят соответствия в структуре романа, и последнему из них соотносим с эпизодом в доме Рогожина, когда убийца впадает в беспамятство горячки, а спаситель – в безумие.

$$\frac{\text{Душа (Н.Ф. и др.герои)}}{\text{Спаситель (Мышкин)}} = \frac{\text{душа (Мышкин)}}{\text{[Спаситель]}} \quad \text{Ср.} \quad \frac{\text{Душа (жемчужина)}}{\text{Спаситель (юноша)}} = \frac{\text{душа (юноша)}}{\text{Спаситель (письмо)}}$$

Мышкин, если следовать логике мифа, может пробудиться ото сна, но ему нужен «зов-вестник», спасительная рука-логос, роль которого в «Гимне» выполняло письмо. Гностический Вестник вынужден идти на риск, принимая не свойственный ему облик, «что приводит к величайшей угрозе провала» [Йонас: 129]. В этом смысле финал романа скорее моделирует миф о неспасенном спасителе.

Однако – последние элементы структурной модели (4. зов Посланника – 5. пробуждение/ анамнез – 6. выполнение миссии) мы все-таки находим в произведении Достоевского, причем в самом его начале. Вспомним рассказ Мышкина о его приезде в Швейцарию: «Помню: грусть во мне была нестерпимая; мне даже хотелось плакать; я все удивлялся и беспокоился: ужасно на меня подействовало, что все это *чужое*; это я понял. Чужое меня убивало. Совершенно *пробудился* я от этого мрака, помню я, вечером, в Базеле, при въезде в Швейцарию, и меня *разбудил* крик осла на городском рынке» [Достоевский: VIII, 48]. И чуть позже: «Тоже иногда в полдень, когда зайдешь куда-нибудь в горы <...> тут-то, бывало, *и зовет все куда-то*, и мне все казалось, что если <...> зайти вот за эту линию <...> где небо с землей встречается, то *там вся и разгадка*, и тотчас же новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильней и шумней, чем у нас <...> А потом мне показалось, что и в тюрьме можно огромную жизнь найти» [Достоевский: VIII, 50-51]. Как мы знаем, после «пробуждения» князь участвовал в судьбе Мари, которая в романе очевидно является образом-двойником Настасьи Филипповны. В этом рассказе спасительная миссия героем была осуществлена.

Таким образом, миф о salvator salvatus в романе дан почти целиком, но разорван: его финал сжат и перенесен в начало, он «вынут» из сюжета, введен в ментальное, а не реальное пространство романа, противопоставлен как прошлое настоящему, а тем самым с него будто снят акцент

финальной сильной позиции. Но предложенный гностический код задает структурное «ожидание», определяет потенциальную возможность реализации модели о спасенном спасителе. Такая неустойчивость в целом отражает гностический взгляд на пессимистичное положение человека в настоящем, но оптимистичное в будущем, когда восстановится бытийная гармония. Для Достоевского же всегда вопрос о существовании и мучении души в настоящем доминировал над потенциальной идей спасения, именно с этим, как нам кажется, связано такое построение произведения, которое переносит акцент не на гимнический финал мифа, а на его трагическую кульминацию, оставляющую так и не решенным вопрос, мучающий всех героев романа, – вопрос о смерти и ее онтологической функции.

Список литературы

1. *Аверинцев С.С.* Собрание сочинений. Переводы: Многоценная жемчужина. Киев: Дух и літера, 2004. С. 287-294.

2. *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. Быль и миф Петербурга. Петербург Достоевского. М.: Книга, 1991. 536 с.

3. Апокриф Иоанна // Русская апокрифическая студия. Библиотека Наг-Хаммади. Кодекс I. Часть II, 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://apokrif.fullweb.ru/nag_hammadi/ap-john.shtml (дата обращения: 07.02.18).

4. *Белов С.В.* Петербург Достоевского. СПб.: Алетейя, 2002. 372 с.

5. *Белопольский В.Н.* Достоевский и Шеллинг // Достоевский. Материалы и исследования. Т.8. Л.: Наука, 1988. С. 39-51.

6. *Бердяев А.Н.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Бердяев А.Н. Смысл творчества: опыт оправдания человека. Харьков: Фолио, М.: АСТ, 2002. С. 335-362.

7. *Вайскопф М.* Влюбленный демиург. Метафизика и эротика русского романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 696 с.

8. *Виденгрен Г.* Мани и манихейство. СПб.: Издательская группа «Евразия», 2001. 256 с.

9. Второе слово Великого Сифа. Пер. И.С. Егоренкова // Русская апокрифическая студия. Библиотека Наг-Хаммади. Кодекс VII. 49, 51-52. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://apokrif.fullweb.ru/nag_hammadi/2_sif.shtml (дата обращения: 07.02.18).

10. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 тт. Т.8. Л.: Наука, 1973. 511 с.

11. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 тт. Т.9. Л.: Наука, 1974. 528 с.

12. Древнегреческо-русский словарь: В 2 т. / Сост. И.Х. Дворецкий. Т.1. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958. 1045 с.

13. *Дудова А.* Идея свободы в мировоззрении Ф.М. Достоевского и в философии Канта и Шеллинга // Болгарская русистика. 1983. № 1. С. 19-28.

14. Евангелие от Фомы // Апокрифы древних христиан. М., 1989. С. 214-228.

15. *Евлампиев И.И.* Ф. Достоевский и гностическая религиозность русской философии // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. СПб.: Частное образовательное учреждение высшего образования «Русская христианская гуманитарная академия», 2008. Т.9. Вып. 2. С. 115-124.

16. *Ермилова Г.Г.* Тайна князя Мышкина: О романе Достоевского «Идиот». Иваново: ИвГУ, 1993. 128 с.

17. *Захаров Н.В., Луков В.А.* Шекспир. Шекспиризация. М.: Издательство МГУ, 2011. 104 с.

18. *Иванов Вяч.* Достоевский. Трагедия – миф – мистика // Иванов Вяч. Собрание сочинений в 4 т. Т. 4. Брюссель: Издательство «Foyer Oriental Chretien», 1987. С.483-588.

19. Изречения египетских отцов. Памятники литературы на коптском языке / Введ., пер. с коптского, коммент. А.И. Еланской. СПб.: Алетейя, 2001. 377 с.

20. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. / С.Д. Артамонов, З.Т. Гражданская, Р.М. Самарин. М.: Просвещение, 1967. 855 с.

21. *Йонас Г.* Гностицизм. СПб.: Издательство «Лань», 1998. 384 с.

22. *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

23. Кефалайа («Главы»). Коптский манихейский трактат. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 512 с.

24. *Кийко Е.И.* Достоевский и Ренан // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 4. Л.: Наука, С. 106-122.

25. *Кирпотин В.* Достоевский в шестидесятые годы. М.: Художественная литература, 1966. 560 с.

26. Книга Аллогена из Кодекса Чакос. Пер. Д. Алексеева // Сайт Богомила [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gnostik.ru/bogomil/pdf/allogen.pdf (дата обращения 07.02.18).

27. Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского, 1821-1881: В 3 т. Т.1. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. 530 с.

28. *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города// Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 2. С. 9-21.

28. Новозаветные апокрифы. СПб.: Амфора, 2001. 423 с.

29. О происхождении мира // Русская апокрифическая студия. Библиотека Наг-Хаммади. Кодекс I. Часть II, 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://apokrif.fullweb.ru/nag_hammadi/ap-john.shtml (дата обращения: 07.02.18).

30. Оды Соломона // Русская апокрифическая студия [Электронный вариант]. – Режим доступа: http://apokrif.fullweb.ru/gnost/oda_solomon_c.shtml (дата обращения: 07.02.18).

31. *Оренбург М.Ю.* Гностический миф. Реконструкция и интерпретация. М.: Книжный дом “ЛИБРОКОМ”, 2013. 184 с.

32. *Степанян К.А.* Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. 400 с.

33. *Тихомиров Б.* «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком». СПб.: Серебряный век, 2012. 504 с.

34. *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. М.: Искусство-СПБ, 2003. 612 с.

35. *Трофимова М.К.* Гностическая экзегеза псалмов Давида и од Соломона («Пистис София», гл. 29–82) // Colloquia classica et indogermanica. III. Классическая филология и индоевропейское языкознание. СПб.: Наука, 2002. С. 536-635.

36. *Хосроев А.Г.* История манихейства (Prolegomena). СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. 480 с.

37. *Чёртон Т.* Гностическая философия от Древней Персии до наших дней. М.: РИПОЛ-классик, 2008. 464 с.

38. *Элиаде М.* История веры и религиозных идей. В 3 т. Т.2. М.: Критерион, 2002. 512 с.

39. *Ginza.* Der Schatz oder das Grosse Buch der Mandäer, Göttingen; Leipzig: Vandenhoeck & Ruprecht, J.C. Hinrichs, 1925. 619 p.

40. *Montgomery M.* Romantic Confusions of the God: Beauty as Truth, Truth as Beauty. London, Rowman & Littlefield Publishers, 1997. 238 p.

41. *Stammler H.* Dostoevsky's Aesthetics and Schelling's Philosophy of Art. Comparative Literature. Eugene, Oregon, 1955. V. 7. № 4. P. 313-32.

References

1. *Anciferov N. P.* Dusha Peterburga. Byl' i mif Peterburga. Peterburg Dostoevskogo [*Spirit of Petersburg. The True Story and the Myth of Petersburg. Dostoyevsky's Petersburg* (In Russ.)]. Moscow, Kniga, 1991. 536 p.

2. Apokrif Ioanna // Russkaja apokrificheskaja studija. Biblioteka Nag-Hammadi. Kodeks I. Chast' II, 1. [Jelektronnyj resurs]. URL: http://apokrif.fullweb.ru/nag_hammadi/ap-john.shtml (accessed 07.02.18) [*St. John's Apocrypha.* Russian Apocryphical Studies. The Library of Nag-Hammadi. Codex I. Part II, 1 [Electronic resorce]. – Access mode: http://apokrif.fullweb.ru/nag_hammadi/ap-john.shtml (In Russ.)].

3. *Averincev S.S.* Sobranie sochinenij. Perevody: Mnogocennaja zhemchuzhina [*Selected Works. Translations: Pearl of Great Price* (In Russ.)]. Kiev, Duh i litera, 2004. Pp. 287-294.

4. *Belopol'skij V.N.* Dostoevskij i Shelling // Dostoevskij. Materialy i issledovanija. T. 8 [*Dostoyevsky and Schelling.* Dostoyevsky. Materials and Studies. Vol. 8 (In Russ.)]. Leningrad, Nauka, 1988. Pp. 39-51.

5. *Belov S.V.* Peterburg Dostoevskogo [*Dostoyevsky's Petersburg* (In Russ.)]. St. Petersburg, Aletejja, 2002. 372 p.

6. *Berdjaev A.N.* Otkrovenie o cheloveke v tvorchestve Dostoevskogo // Berdjaev A.N. Smysl tvorchestva: opyt opravdanija cheloveka [*Revelation of a Man in Dostoyevsky's Works.* Berdyaev A.N. The Meaning of Creations: an Essay Concerning the Justification of a Man (In Russ.)]. Har'kov, Folio, Moscow, AST, 2002. Pp. 335-362.

7. *Chjorton T.* Gnosticheskaja filosofija ot Drevnej Persii do nashih dnej [*Gnostic Philosophy from Ancient Persia to Out Times* (In Russ.)]. Moscow, RIPOL-klassik, 2008. 464 p.

8. *Dostoevskij F.M.* Polnoe sobranie sochinenij, in 30 v. Vol. 8 [*Complete Works. In 30 vls.* Vol. 8 (In Russ.)]. Leningrad, Nauka, 1973. 511 p.

9. *Dostoevskij F.M.* Polnoe sobranie sochinenij, in 30 v. Vol. 9 [*Complete Works. In 30 vls.* Vol. 9 (In Russ.)]. Leningrad, Nauka, 1974. 528 p.

10. Drevnegrechesko-russkij slovar': in 2 v. / Sost. I.H. Dvoreckij. Vol. 1 [*Ancient Greek – Russian Dictionary: in 2 vls.* By I.H. Dvoreckij. Vol. 1 (In Russ.)]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh i nacional'nyh slovarej, 1958. 1045 p.

11. *Dudova A.* Ideja svobody v mirovozzrenii F.M. Dostoevskogo i v filosofii Kanta i Shellinga // Bolgarskaja rusistika [*The Idea of Freedom in F.M. Dostoyevsky's World Niew and in Kant and Schelling's Phylosophy.* Russian Studies in Bolgaria (In Russ.)]. 1983. № 1. Pp. 19-28.

12. *Ermilova G.G.* Tajna knjazja Myshkina: O romane Dostoevskogo «The Idiot» [*Prince Myshkin's Mystery: about Dostoyevsky's Novel "The Idiot"* (In Russ.)]. Ivanovo, IvGU, 1993. 128 p.

13. Evangelie ot Fomy // Apokrify drevnih hristian [*Gospel of Thomas.* Apocrychas of th Early Christian (In Russ.)]. Moscow, 1989. Pp. 214-228.

14. *Evlampiev I.I.* F. Dostoevskij i gnosticheskaja religioznost' russkoj filosofii // Vestnik Russkoj hristianskoj gumanitarnoj akademii [*F. Dostoyevsky and Gnostic Religiosity of Russian Philosophy.* Bulletin of Russian Christian Humanitarian Academy (In Russ.)]. SDt. Oetersburg, Chast-

noe obrazovatel'noe uchrezhdenie vysshego obrazovanija «Russkaja hristianskaja gumanitarnaja akademija», 2008. Vol. 9. Issue 2. Pp. 115-124.

15. *Hosroev A.G.* Istorija manihejstva (Prolegomena) [History *of Manicheism (Prolegomena)* (In Russ.)]. St. Petersburg, Filologicheskij fakul'tet SPbGU, 2007. 480 p.

16. Istorija zarubezhnoj literatury XVII-XVIII vv. / S.D. Artamonov, Z.T. Grazhdanskaja, R.M. Samarin [*History of World Literature of XVII-XVIII centuries*, by S.D. Artamonov, Z.T. Grazhdanskaja, R.M. Samarin (In Russ.)]. Moscow, Prosveshhenie, 1967. 855 p.

17. *Ivanov Vjach.* Dostoevskij. Tragedija – mif – mistika // Ivanov Vjach. Sobranie sochinenij, in 4 v. Vol. 4 [*Dostoyevsky. Tragedy – Myth – Mysti*c. Ivanov Vyach. Selected Works, in 4 vls. Vol. 4 (In Russ.)]. Brjussel', Izdatel'stvo "Foyer Oriental Chretien", 1987. Pp. 483-588.

18. Izrechenija egipetskih otcov. Pamjatniki literatury na koptskom jazyke / Vved., per. s koptskogo, komment. A.I. Elanskoj [*Aphorisms of the Egyptian Fathers. Literary Classic in Coptic Language*, pref., trans. and comm.. by A.I. Elanskaya (In Russ.)]. St.Petersburg. Aletejja, 2001. 377 p.

19. *Jeliade M.* Istorija very i religioznyh idej. V 3 t. T. 2 [*History of Faith and Religious Ideas. In 3 vls.* Vol. 2 (In Russ.)]. M.: Kriterion, 2002. 512 p. (In Russ.)

20. *Jonas G.* Gnosticizm [*Gnosticism* (In Russ.)]. St.Petersburg, Izdatel'stvo «Lan'», 1998. 384 p.

21. *Kasatkina T.A.* O tvorjashhej prirode slova [*About the Creative Nature of the Word* (In Russ.)]. Moscow, IMLI RAN, 2004. 480 s.

22. Kefalaja («Glavy»). Koptskij manihejskij traktat [*Kefalaia (Chapters). Coptic Manichean Treatise* (In Russ.)]. Moscow, Izdatel'skaja firma «Vostochnaja literatura» RAN, 1998. 512 p.

23. *Kijko E.I.* Dostoevskij i Renan // Dostoevskij. Materialy i issledovanija. Vol. 4 [*Dostoyevsky and Renan*. Dostoyevsky. Materials and Studies (In Russ.)]. Leningrad, Nauka, Pp. 106-122.

24. *Kirpotin V.* Dostoevskij v shestidesjatye gody [*Dostoyevsky in 1860's* (In Russ.)]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1966. 560 p.

25. Kniga Allogena iz Kodeksa Chakos. Per. D. Alekseeva // Sajt Bogomila [Jelektronnyj resurs]. URL: http://www.gnostik.ru/bogomil/pdf/allogen.pdf (accessed 07.02.18) [*Book of Allogenes from Codex Tchacos.* Trans. by D. Alekseev. Site of Bogomil [Elektronic resource]. – Access mode: http://www.gnostik.ru/bogomil/pdf/allogen.pdf (In Russ.)].

26. Letopis' zhizni i tvorchestva F.M. Dostoevskogo, 1821-1881: in 3 v. Vol.1 [*Chronicle of Dostoyevsky's Life and Work, 1821-1881*: in 3 vls. Vol. 1 (In Russ.)]. St. Petersburg, Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskij proekt», 1999. 530 p.

27. *Lotman Ju.M.* Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda // Lotman Ju.M. Izbrannye stat'i: in 3 v. Vol. 2 [*Symbolism of Petersburg and the Problems of Semiotics of the City.* Lotman J. M. Selected Articles: in 3 vls. Vol. 2 (In Russ.)]. Tallin, Aleksandra, 1992. Pp. 9-21.

28. Novozavetnye apokrify [*New Testament Apocryphas* (In Russ.)]. St. Petersburg, Amfora, 2001. 423 p.

29. O proishozhdenii mira // Russkaja apokrificheskaja studija. Biblioteka Nag-Hammadi. Kodeks I. Chast' II, 1. [Jelektronnyj resurs]. – Access mode: http://apokrif.fullweb.ru/nag_hammadi/ap-john.shtml (accessed 07.02.18) [*About the Passing of the World.* Russian Apocryphical Studies. The Library of Hag-Hammadi. Codex I. Part II, 1 [Electronic resource]. – Access mode: http://apokrif.fullweb.ru/nag_hammadi/ap-john.shtml (In Russ.)].

30. Ody Solomona // Russkaja apokrificheskaja studija [Jelektronnyj variant]. – Access mode: http://apokrif.fullweb.ru/nag_hammadi/ap-john.shtml (accessed 07.02.18) [*Solomon's Odes.* Russian Apocrypchical Studies [Electronic resource]. – Access mode: http://apokrif.fullweb.ru/nag_hammadi/ap-john.shtml (In Russ.)].

31. *Orenburg M. Ju.* Gnosticheskij mif. Rekonstrukcija i interpretacija [*Gnostic Myth. Reconstruction and Interpretation* (In Russ.)]. Moscow, Knizhnyj dom "LIBROKOM", 2013. 184 p.

32. *Stepanjan K.A.* Javlenie i dialog v romanah F.M. Dostoevskogo [*Scene and Dialog in Dostoyevsky's Novels* (In Russ.)]. St. Petersburg, Kriga, 2010. 400 p.

33. *Tihomirov B.* «...Ja zanimajus' jetoj tajnoj, ibo hochu byt' chelovekom» ["...*I am into this Mystery for I Want to be a Human*" (In Russ.)]. St. Petersburg, Serebrjanyj vek, 2012. 504 p.

34. *Toporov V.N.* Peterburgskij tekst russkoj literatury [*Petersburg Texts of Russian Literature* (In Russ.)]. Moscow, Iskusstvo-SPB, 2003. 612 p.

35. *Trofimova M.K.* Gnosticheskaja jekzegeza psalmov Davida i od Solomona («Pistis Sofija», gl. 29–82) // Colloquia classica et indogermanica. III. Klassicheskaja filologija i indoevropejskoe jazykoznanie [*Gnostic Exegesis of David's Psalms and Odes of Solomon (Pistis Sofia, ch. 29-82)*. Colloquia classica et indogermanica. III. Classic Philology and Indo-European Linguistics (In Russ.)]. St. Petersburg, Nauka, 2002. Pp. 536-635.

36. *Vajskopf M.* Vljublennyj demiurg. Metafizika i jerotika russkogo romantizma [*Metaphysics and Erotic of Russian Romanticism* (In Russ.)]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 696 p.

37. *Videngren G.* Mani i manihejstvo [*Mani and Manicheism* (In Russ.)]. St. Petersburg, Izdatel'skaja gruppa «Evrazija», 2001. 256 p.

38. Vtoroe slovo Velikogo Sifa. Per. I.S. Egorenkova // Russkaja apokrificheskaja studija. Biblioteka Nag-Hammadi. Kodeks VII. 49, 51-52. [Jelektronnyj resurs]. – Access mode: http://apokrif.fullweb.ru/nag_hammadi/2_sif.shtml (accessed: 07.02.18) [*The Second Word of Great Seth*. Trans. by I.S. Egorenkov. Russian Apocryphical Studies. The Library of Nag-Hammadi. Codex VII. 49, 51-52 [Electronical resource]. – Access mode: http://apokrif.fullweb.ru/nag_hammadi/2_sif.shtml (In Russ.)].

39. *Zaharov N.V., Lukov V.A.* Shekspir. Shekspirizacija [*Shakespeare. Shakespearization* (In Russ.)]. Moscow, Izdatel'stvo MGU, 2011. 104 p.

DOI 10.22455/2619-0311-2018-3-92-103
УДК 821.161.1 + 8.82.0 + 82.31
ББК ББК 83.3(2РОС=РУС)1

О.Н. Смыслова

Образ дерева в романе «Идиот» Ф.М. Достоевского

O.N. Smyslova

The Image of a Tree in F.M. Dostoyevsky's Novel "The Idiot"

Об авторе*:* Ольга Николаевна Смыслова, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы МПГУ, Москва.
E-mail: osmisl@rambler.ru

Аннотация*:* Статья посвящена анализу образа дерева в романе Ф.М.Достоевского «Идиот». Прослеживается динамика этого образа от художественной детали при описании Павловского парка до философского символа золотого века, утраченного человечеством, и будущего идеального мироустройства, чаемого всеми героями романа. Анализируется специфика функционирования образа дерева в монологах князя Мышкина, Ипполита Терентьева, в описании Павловского парка, Швейцарии, дома и дачи Лебедева.

Ключевые слова: Ф.М.Достоевский, «Идиот», образ, символ, дерево, сад, золотой век, Ипполит Терентьев, князь Мышкин, Швейцария.

Для цитирования: *Смыслова О.Н.* Образ дерева в романе «Идиот» Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. 2018. No 3. С. 92-103. DOI: 10.22455/2619-0311-2018-3-92-103

About the author: Olga N. Smyslova, the Candidate of Philology, Assistant Professor of Russian Literature, Philology Department, Moscow state university of pedagogical education (MSPU).
E-mail: osmisl@rambler.ru.

Abstract: The article is devoted to the analysis of the image of a tree in Dostoevsky's novel "The Idiot". The author reflects on the evolution of this image from an artistic detail in the description of the Pavlovsk Park to the philosophical symbol of the Golden Age lost by mankind and the ideal future expected and dreamed of by all the characters of the novel. The author examines the manifestation of the image of a tree in the monologues of Prince Myshkin, Ippolit Terentyev, in the descriptions of the Pavlovsk Park, Switzerland, Lebedev's mansion and dacha.

Key words*:* F.M. Dostoevsky, "The Idiot", image, symbol, tree, garden, Golden Age, Ippolit Terentyev, Prince Myshkin, Switzerland

«Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его? Говорить с человеком и не быть счастливым, что любишь его!» [Достоевский 1972–1990: VIII, 459] – в этих проникновенных словах князя Мышкина соседствуют дерево как символический знак совершенства бытия и человек. Именно возможностью ощутить гармонию с природой и другими людьми определяется в творчестве Ф.М. Достоевского цельность человека, его способность постичь Божью мудрость и стать счастливым, к чему стремятся князь Мышкин, Ипполит Терентьев, Лебедев и другие герои «Идиота». В тексте романа неоднократно упоминается рай, потерянный когда-то, невозможный в настоящем и чаемый в будущем. Для Аглаи семья мыслит будущую жизнь как «возможный идеал земного рая» [Достоевский 1972–1990: VIII, 34]; Ипполит Терентьев надеется, что «уйдет в рай» [Достоевский 1972–1990: VIII, 399]; Лебедев пытается воссоздать райский уголок в своем доме на Песках в Петербурге и на даче в Павловске, скрыться там от сети железных дорог и ассоциаций; Мышкин грезит о рае, вспоминая Швейцарию. В романе «Идиот», как ни в каком другом произведении Достоевского до «Дневника писателя» с его мощнейшим прогностическим посылом, значима тема утраченного рая и возможного обретения нового рая на земле. Как известно, деревья играют центральную роль в ветхозаветной легенде о рае: «И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла» (Быт. 2:9). Столь же значимую роль играет этот образ в анализируемом произведении.

Рассмотрим разновидности значений образа дерева в романе «Идиот».

Прежде всего, лексема «деревья» присутствует в тексте, на первый взгляд, в совершенно прямом и конкретном своем значении, даже с указанием конкретного вида дерева.

При описании жизни в Швейцарии Мышкин вспоминает «сосны, старые, большие, смолистые» [Достоевский 1972–1990: VIII, 51], «тополи» [Достоевский 1972–1990: VIII, 61], но не произносит слово «деревья», которое в дальнейшем будет им неоднократно употребляться, что в художественном пространстве Достоевского весьма значимо. А.П.Чудаков отмечал, что свойство пейзажей Достоевского заключается в «неконкретности предметного»: «У Достоевского чирикают <...> обобщенные птички (пташки), растут неопределенные “кусты” и не принадлежат к какому-либо семейству “цветки”» [Чудаков: 98]. И действительно в большинстве пейзажей романа не встречаются указания

на конкретные породы деревьев. Почему же в описании Швейцарии есть «сосны» и «тополи» и не встречается более частотное в романе слово «деревья»? Это связано со спецификой самого «швейцарского» текста в романе.

«Швейцарский» текст в творчестве Ф.М.Достоевского неоднократно становился предметом пристального изучения ведущими достоевистами. Это работы таких исследователей, как Г.Г.Ермилова [Ермилова 1993], Н.Э.Фаликова [Фаликова Новгород, 1991: 185-188], Т.А.Касаткина [Касаткина: 75-79], К.А.Степанян [Степанян: 156], Н.Е. Меднис [Меднис 2010] и др. Не останавливаясь подробно на особенностях концепций, следует отметить, что все исследователи сходятся в одном: Швейцария «не столько географическое, сколько нравственно-духовное, метафизическое понятие» [Касаткина: 76]. Только для одних исследователей Швейцария – идеальное пространство, отсылающее нас к значимому для всего творчества Ф.М.Достоевского образу «золотого века» или той страны, где возникла идея «естественного человека», способного построить земной рай, а для других – «земля бесовская».

На проблему «швейцарского» текста в романе «Идиот» можно взглянуть через сопоставление доминирующих деталей при описании Мышкиным своей жизни в Швейцарии и другими фрагментами текста, где есть картины природы либо отсылки к ней.

В центре описания Швейцарии – «**старый замок средневековый, развалины**». Есть атрибуты «золотого века»: «солнце яркое, небо голубое». А за горизонтом мечтается Мышкину увидеть «такой **большой город** <…>, как Неаполь, в нем все **дворцы, шум, гром, жизнь**…» [Достоевский 1972–1990: VIII, 51].

Другое воспоминание Швейцарии: «Мгновениями ему мечтались и горы, и именно одна знакомая точка в горах, которую он всегда любил припоминать, и куда он любил ходить, когда еще жил там, и смотреть оттуда вниз на деревню, на чуть мелькавшую внизу белую нитку водопада, на белые облака, на **заброшенный старый замок**. О, как бы он хотел очутиться теперь там и думать об одном, – о! всю жизнь об этом только – и на тысячу лет бы хватило!» [Достоевский 1972–1990: VIII, 287].

Внешне очень похожий на описание золотого века в снах Версилова и Ставрогина «швейцарский» пейзаж в «Идиоте» принципиально иной. Настойчивое упоминание замка и города и даже конкретизация – «как Неаполь», иронично повторенная в комментарии Аглаи («ваш город Неаполь» [Достоевский 1972–1990: VIII, 51]), – отсылает нас к очер-

ку «Земля и дети», опубликованному в «Дневнике писателя» (июль и август 1876). В этом очерке Парадоксалист, вымышленный собеседник автора «Дневника», выделяет три фазиса развития человечества: замки, города и Сад как «Обновленное Человечество» [Достоевский 1972–1990: XXIII, 96]. Уже в Записных тетрадях 1864-1865 гг. Достоевский формулирует хорошо известную триаду истории человечества: «Патриархальность было состояние первобытное. Цивилизация – среднее, переходное. Христианство – третья и последняя степень человека». В период патриархальности человек являлся частью масс, в период цивилизации – «развитие личного начала и отрицание непосредственных идей и законов» и потеря веры в Бога (в Европе «вера в Бога в личностях пала») [Неизданный Достоевский: 250], в период христианства, который будет именоваться в «Дневнике писателя» «Обновленным Человечеством», – развитие личности достигнет своего идеала и осуществится в Саду: «Человечество обновится в Саду и Садом выправится – вот формула» [Достоевский 1972–1990: XXIII, 96].

Случайно ли появляются в трактовке истории человечества Парадоксалистом как ярлыки периода цивилизации замки и большие города «с хрустальными дворцами, с всемирными выставками, с всемирными отелями, с банками, с бюджетами» [Достоевский 1972–1990: XXIII, 96], подобно соседству этих образов в воспоминаниях Мышкина о Швейцарии? Можно ли говорить в таком случае об аналогии пейзажей «золотого века» и Швейцарии в творчестве Достоевского?

Важно отметить еще раз, что Швейцария в романе показана глазами Мышкина, который, по словам Келлера, «пастушески» смотрит на жизнь», «по-швейцарски» понимает человека» [Достоевский 1972–1990: VIII, 257], с «таким простодушием, такой невинностью, что и в золотом веке не слыхано» [Достоевский 1972–1990: VIII, 258]. Да и князь Ш. убеждает Мышкина в том, что «рай на земле не легко достается; а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай – вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу» [Достоевский 1972–1990: VIII, 282]. Мышкин с подобным взглядом на мир принимает за рай то, что таковым не является! Мотив «точно рай» будет рассмотрен далее, но уже здесь хотелось бы отметить еще одну деталь: дача Епанчиных в Павловске «была роскошная дача, во вкусе **швейцарской хижины**, изящно убранная со всех сторон цветами и листьями. Со всех сторон ее окружал небольшой, но прекрасный цветочный сад» [Достоевский 1972–1990: VIII, 275]. Здесь этот мотив швейцарского псевдорая представлен наглядно.

Однако вернемся к другим деталям «швейцарского» текста. На первый взгляд, кажущиеся незначительными такие детали, как замок, город наряду с фактами несправедливого, жестокого и отчужденного отношения людей к Мари, бегущей из деревни к пастуху, который также далек от совершенного идеала человека золотого века, указывают на искажение идеала – фальшивый рай. Об этом же говорят и точно обозначенные породы деревьев, поскольку в истинном золотом веке, увиденном Смешным человеком, не встречается такой конкретизации: «**Высокие, прекрасные деревья** стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные листочки их, я убежден в том, приветствовали меня тихим, ласковым своим шумом и как бы выговаривали какие-то слова любви». В мифопоэтическом пространстве «золотого века» есть лишь вообще деревья, «мурава» с «яркими ароматными цветами», «птички стадами» [Достоевский 1972–1990: XXV, 112]. Таким образом, Достоевский четко отделяет «швейцарский» текст от пейзажа «золотого века», как и от будущего Сада, в котором «хлеб и деревья растут» [Достоевский 1972–1990: XXIII, 96].

Такие же предельно обобщенные пейзажи присутствуют в монологах Макара Долгорукого и старца Зосимы, которые пытаются открыть глаза на совершенство этого мира, земного бытия, сокрытого от человека. «Любите все создание Божие, и целое, и каждую песчинку. Каждый листик, каждый луч Божий любите. Любите животных, любите растения, любите всякую вещь» [Достоевский 1972–1990: XIV, 289], – поучает старец Зосима. Вроде бы к этому призывает слушателей и князь Мышкин в процитированном в начале статьи монологе. Но сам он этого не ощущает. Возможно, поэтому так близки и понятны друг другу Ипполит Терентьев и князь Мышкин в размышлениях о своем одиночестве в мироздании.

Ипполит в «необходимом объяснении»: «И чего им хочется с их смешными “**павловскими деревьями**”? Усладить последние часы моей жизни? <...> Для чего мне **ваша природа, ваш Павловский парк**, ваши восходы и закаты солнца, ваше голубое небо и ваши вседовольные лица, когда весь этот пир, которому нет конца, начал с того, что одного меня счел за лишнего? Что мне во всей этой красоте, когда я каждую минуту, каждую секунду должен и принужден теперь знать, что вот даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом пире и хоре участница, место знает свое, любит его и счастлива, а я один выкидыш, и только по малодушию моему до сих пор не хотел понять это!» [Достоевский 1972–1990: VIII, 342-343].

И Мышкин: «Это было в Швейцарии, в первый год его лечения, даже в первые месяцы <…> Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать. Каждое утро восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга, каждый вечер снеговая, самая высокая гора, там вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая "маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива"; каждая-то травка растет и счастлива! И у всего свой путь, и всё знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит: один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш. О, он, конечно, не мог говорить тогда этими словами и высказать свой вопрос; он мучился глухо и немо; но теперь ему казалось, что он всё это говорил и тогда; все эти самые слова, и что про эту "мушку" Ипполит взял у него самого, из его тогдашних слов и слез. Он был в этом уверен, и его сердце билось почему-то от этой мысли…» [Достоевский 1972–1990: VIII, 351-352].

Примечательно, что Ипполит отвергает смешные «павловские деревья», а князь Мышкин при описании швейцарской «идиллии» их избегает. Хотя оба героя жаждут видеть их. «Хотел видеть людей и **деревья**» [Достоевский 1972–1990: VIII, 325], – признается Ипполит. «Теперь он **для деревьев** переехал», – говорит об Ипполите Мышкин. По утверждению Н.Э.Фаликовой, «только для Мышкина и Ипполита Павловский парк имеет особое значение» [Фаликова Петрозаводск, 1991: 129], что только они видят его как живописное полотно Клода Лоррена, как идиллическое пространство. Но видят они его так или желают так видеть?

Необходимо отметить, что читательское внимание фиксируется на упоминаемом неоднократно в тексте романа слове дерево (чаще встречается форма множественного числа) лишь тогда, когда оно особо акцентируется в сюжетной линии Ипполита Терентьева – подпольного нигилиста, прощающегося с жизнью, но не готового к расставанию с ней: «Подумайте, что сегодня я в последний раз и на воздухе, и с людьми, а чрез две недели наверно в земле. Значит, это вроде прощания будет и с людьми, и с природой. Я хоть и не очень чувствителен, а, представьте себе, очень рад, что это всё здесь в Павловске приключилось: всё-таки

хоть **на дерево в листьях** посмотришь» [Достоевский 1972–1990: VIII, 239]. Примечательно, что в редком для поэтики Достоевского сравнении Ипполит уподобляется «сорванному с дерева дрожащему листику» [Достоевский 1972–1990: VIII, 345].

Или: «Знаете ли, что я приехал сюда для того, чтобы видеть ***деревья***? Вот эти… (он указал на **деревья парка**) это не смешно, а? Ведь тут ничего нет смешного?» [Достоевский 1972–1990: VIII, 246]. И далее: «Вот что: когда вы давеча прощались, я вдруг подумал: вот эти люди, и никогда уже их больше не будет, и никогда! И **деревья** тоже, – одна кирпичная стена будет, красная, Мейерова дома» [Достоевский 1972–1990: VIII, 247]. Примечательно, что, как и в процитированных в начале статьи словах Мышкина, деревья в монологах Ипполита неразрывно связаны с людьми.

Совершенно ясно, что под деревьями герой подразумевает природу. В одной из реплик прямо указывается на это: «прощание будет и с людьми, и с природой» [Достоевский 1972–1990: VIII, 239]. Однако почему Достоевскому так важно заменить лексему «природа» на метонимическое «деревья»? Несомненно, это связано с двояким пониманием природы самим героем. С одной стороны, это сила, которая его убивает и которую он по этой причине не может простить. С другой – это «живая жизнь», прекрасный мир, который оппозиционен его подполью – «Мейеровой стене», столь ненавистной и любимой: "Да, эта Мейерова стена может много пересказать! Много я на ней записал. Не было пятна на этой грязной стене, которого бы я не заучил. Проклятая стена! А всё-таки **она мне дороже всех павловских деревьев**, то есть должна бы быть всех дороже, если бы мне не было теперь всё равно» [Достоевский 1972–1990: VIII, 326]. И, конечно, деревья – это символ рая, который так желаем, но пока невозможен.

Не случайна здесь и формула всех подпольных типов Достоевского «мне все равно», за которой скрывается больное самолюбие, как за той самой красной Мейеровой стеной, ограждающей человека от мира «деревьев и людей».

Показателен монолог Ипполита о насмешливой природе, несомненно, аллюзивный к образу тургеневского Базарова и предвосхищающий размышления будущего Смешного человека (не случайно Ипполит, как и Ганя, больше всего боится быть смешным): «Я не развращал никого… Я хотел жить для счастья всех людей, для открытия и для возвещения истины…» [Достоевский 1972–1990: VIII, 247]. Борьба в герое желания быть понятым и услышанным со страхом быть смешным наиболее ярко

и объемно проявляется в его отношении к «деревьям», т.е. к миру и людям, его окружающим, в том числе к Мышкину. Когда в пульсирующем сознании герое верх одерживает стремление быть частью природы, возникает образ дерева как неотъемлемой составляющей идиллического пространства. Когда же рождается протест и ненависть к людям и природе, Ипполит ссылается на надоевшие ему сентенции князя о необходимости жить в Павловске: «Он так прямо и брякнет мне, что мне на даче будет "**легче умирать между людьми и деревьями**", как он выражается. Но сегодня он не сказал *умереть,* а сказал "будет легче прожить", что однако же почти всё равно для меня, в моем положении. Я спросил его, что он подразумевает под своими **беспрерывными "деревьями"**, и почему он мне так навязывает эти **"деревья"**, и с удивлением узнал от него, что я сам будто бы на том вечере выразился, что приезжал в Павловск в последний раз **посмотреть на деревья**. Когда я заметил ему, что ведь **всё равно умирать, что под деревьями, что смотря в окно на мои кирпичи**, и что для двух недель нечего так церемониться, то он тотчас же согласился; но зелень и чистый воздух, по его мнению, непременно произведут во мне какую-нибудь физическую перемену, и мое волнение и *мои сны* переменятся и, может быть, облегчатся» [Достоевский 1972–1990: VIII, 321].

Однако после исповеди Достоевский так описывает состояние Ипполита: «– Солнце взошло! – вскричал он, увидев **блестящие верхушки деревьев** и показывая на них князю точно на чудо, – Взошло!» [Достоевский 1972–1990: VIII, 345]. Деревья, освещенные солнцем, – образ, традиционный для изображения золотого века в мире Достоевского.

Таким образом, можно говорить о несомненной символической значимости образа дерева в романе «Идиот». Этот образ связан с идеей земного рая в прошлом и будущем, обрести который жаждут все герои романа, но возможность эта оказывается иллюзорной в силу несовершенства человека. В очерке с глубоко символичным названием «Золотой век в кармане» («Дневник писателя», январь 1876) Достоевский восклицает: «И неужели, неужели золотой век существует лишь на одних фарфоровых чашках?» Нет, утверждает автор, надо только поверить в его возможность и преобразиться. Но беда в том, что современному человеку это кажется «невероятно» [Достоевский 1972–1990: XXII, 13].

Однако люди стремятся хотя бы в действительном мире построить подобие рая. Еще в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский писал: «Вообще буржуа, удаляясь от дел, любит купить где-ни-

будь землю, завести свой дом, сад, свой забор, своих кур, свою корову» [Достоевский 1972–1990: V, 95]. Ярче всего обозначает это стремление вернуться к потерянному раю-саду деталь, на первый взгляд, совершенно случайная, но в контексте творчества Достоевского весьма симптоматичная: в «Записках из Мертвого дома» арестанты во время театрального представления воображают место действия: «Сказано сад, так и почитай за сад» [Достоевский 1972–1990: IV, 128]. Подобно каторжникам, согласно Достоевскому, все современное общество, русское и европейское, создавая искусственные сады, воплощает свою мечту о золотом веке.

В «Маленьких картинках» упоминаются увеселительные сады Петербурга, которые создают иллюзию купленного за деньги и обретенного раз и навсегда рая. Этот же мотив можно обнаружить и в художественных произведениях. Например, он присутствует в «Преступлении и наказании» в рассказе о пребывании Свидригайлова в Петербурге: «Они увлекли его, наконец, в какой-то увеселительный сад, где он заплатил за них и за вход. В этом саду была одна тоненькая, трехлетняя елка и три кустика» [Достоевский 1972–1990: VI, 383]. А в очерке «Что на водах помогает: вода или хороший тон?» («Дневник писателя» 1876) Парадоксалист восклицает: «Золотой век еще весь впереди, а теперь промышленность. Но вам-то какое дело и не все ли равно: они рядятся, они прекрасны, и выходит действительно точно рай. Да и не все ли равно: «рай» или «точно рай» [Достоевский 1972–1990: XXIII, 87].

В «Идиоте» показательно в этом отношении описание дачи Лебедева, тоже подпольного героя, который видит в современности царство купли-продажи, кредитов и договоров: «Дача Лебедева была небольшая, но удобная и даже красивая. Часть ее, назначавшаяся в наем, была особенно изукрашена. На террасе, довольно поместительной, при входе с улицы в комнаты, было наставлено несколько **померанцевых, лимонных и жасминных деревьев**, **в больших зеленых деревянных кадках**, что и составляло, по расчету Лебедева, самый обольщающий вид. Несколько из этих деревьев он приобрел вместе с дачей, и до того прельстился эффектом, который они производили на террасе, что решился, благодаря случаю, **прикупить** для комплекту **таких же деревьев в кадках на аукционе**. Когда все деревья были наконец свезены на дачу и расставлены Лебедев несколько раз в тот день сбегал по ступенькам террасы на улицу и с улицы любовался на свое владение, каждый раз мысленно надбавляя сумму, которую предполагал запросить с будущего своего дачного жильца. Расслабленному, тоскующе-

му и разбитому телом князю дача очень понравилась» [Достоевский 1972–1990: VIII, 196].

Вот он символ «точно рая»: деревянные кадки с «померанцевыми, жасминными и лимонными деревьями», купленными на аукционе! Но «тоскующему» (и по раю в том числе) Мышкину этот «искусственный» рай очень нравится. Огромную роль здесь играет и зеленый цвет деревянных кадок, который проявляет себя в контексте романа. Вот описание домика Лебедева на Песках, в «одной из Рождественских улиц»: «деревянный домик», который «оказался красивым на вид, чистеньким, содержащимся в большом порядке, с палисадником, в котором росли цветы» [Достоевский 1972–1990: VIII, 159]. При домике есть «садик»: «Тут действительно был очень маленький и очень миленький садик, в котором благодаря хорошей погоде уже **распустились все деревья**. Лебедев посадил князя **на зеленую деревянную скамейку, за зеленый, вделанный в землю стол**» [Достоевский 1972–1990: VIII, 166]. И, конечно, Аглаина скамейка: «Видите вы ту скамейку, в парке, вон где эти **три большие дерева... зеленая скамейка**?» [Достоевский 1972–1990: VIII, 285]. Князь Мышкин находит, что «местоположение прекрасное». Зелень деревьев, зеленый цвет скамейки и стола в домике Лебедева на Рождественской улице, где Мышкин встречает Веру Лебедеву с младенцем на руках, несомненно, ассоциируются с идеей Богородицы, связанной в мире Достоевского с образом земли («мать Сыра-земля»).

Символика дерева в контексте всего романа и шире, всего творчества Достоевского, обретает христианскую огласовку. Это деревья ветхозаветного Эдема, древо жизни, дарующее жизнь вечную и в новозаветном толковании связанное с именем Иисуса Христа и его смертью через распятие.

В тексте «Идиота» аллюзией к древу жизни можно считать увиденное Аделаидой дерево: «Аделаида заметила сейчас в парке одно **дерево, чудесное старое дерево**, развесистое, с длинными, искривленными сучьями, всё в молодой зелени, с дуплом и трещиной; она непременно, непременно положила срисовать его!» [Достоевский 1972–1990: VIII, 252].

Дерево здесь выступает как символ жизни отдельного человека и всего человечества, идущего трудным путем от детства личного и всеобщего, явленного в прекрасной грезе о золотом веке, через испытания и страдания современного взрослого и циничного мира к воскресению и обретению нового божественного Сада, в который зовет умирающий

Маркел в «Братьях Карамазовых»: «Милые мои, чего мы ссоримся, друг перед другом хвалимся, один на другого обиды помним: прямо в сад пойдем и станем гулять и резвиться, друг друга любить и восхвалять, и целовать, и жизнь нашу благословлять» [Достоевский 1972–1990: XIV, 262].

Подводя итог анализу образа дерева в романе «Идиот», необходимо сказать, что полисемантичность и полифункциональность этого образа открывает колоссальные перспективы для дальнейшего исследования одного из самых неразгаданных романов Достоевского.

Список литературы

1. *Ермилова Г.Г.* Тайна князя Мышкина. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1993. 128 с.

2. *Касаткина Т.А.* Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения. М.: Наука, 2001. С. 60-99.

3. *Меднис Н.Е.* Швейцария в художественной системе Достоевского (к проблеме формирования в русской литературе швейцарского интерпретационного кода) // Toronto Slavic Quarterly. 2010. [Электронный ресурс.] – Режим доступа: http://sites.utoronto.ca/tsq/11/mednis11.shtml.

4. Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради. 1860-1881 гг. М.: АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького, 1971. 727 с.

5. *Степанян К.А.* Юродство и безумие, смерть и воскресение, бытие и небытие в романе «Идиот» // Степанян К.А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М.Достоевского. М.: Раритет, 2005. С. 144-147.

6. *Фаликова Н.Э.* «Идеальный» пейзаж в романе Достоевского «Идиот» // Достоевский и современность. Тезисы выступлений на «Старорусских чтениях». Новгород, 1991. Ч 1. С. 155-188.

7. *Фаликова Н.Э.* Символическая топография романа Ф.М.Достоевского «Идиот» // Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы. Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1991. С. 123-131.

8. *Чудаков А.П.* «Внешнее» Достоевского // Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. С. 220-243.

References

1. *Chudakov A.P.* «Vneshnee» Dostoevskogo // Chudakov A.P. Slovo – veshh' – mir. Ot Pushkina do Tolstogo [*Dostoyevsky's "External"*. The Word – The Thing – the World. From Pushkin to Tolstoj (In Russ.)]. Moscow, Sovremennyj pisatel', 1992. Pp. 220-243.

2. *Ermilova G.G.* Tajna knyazya Myshkina [*The Prince Myshkin's Mystery* (In Russ.)]. Ivanovo, Ivanonvskij gos. un-t,1993. 128 p.

3. *Falikova N.E.* «Ideal'nyj» pejzazh v romane Dostoevskogo «Idiot» // Dostoevskij i sovremennost'. Tezisy vystuplenij na «Starorusskix chteniyax» [*The "Ideal" Scenery in Dostoyevsky's*

Novel "The Idiot". Dostoyevsky and the Modern Age. Speaking notes for Staraya Russa Readings (In Russ.)]. Novgorod, 1991. Part 1. Pp. 185-188.

4. *Falikova N.E.* Simvolicheskaya topografiya romana F.M.Dostoevskogo «Idiot» // Sovremennye problemy metoda, zhanra i poetiki russkoj literatury [*Symbolical Topography of F.M. Dostoyevsky's Novel "The Idiot"*. The Modern Problems of Method, Genre and Poetics of the Russian Literature (In Russ.)]. Petrozavodsk, Izd-vo Petrozavodskogo un-ta, 1991. Pp. 123-131.

5. *Kasatkina T. A.* Rol' xudozhestvennoj detali i osobennosti funkcionirovaniya slova v romane Dostoevskogo "Idiot" // Roman F.M. Dostoevskogo "The Idiot": Sovremennoe sostoyanie izucheniya [*The Role of the Artistic detail and the Special Aspects of Word Functioning in Dostoyevsky's Novel "The Idiot"*. F.M. Dostoyevsky's Novel "The Idiot": Modern State of Studies (In Russ.)]. Moscow, Nauka, 2001. Pp. 60-99.

6. *Mednis N.E.* Shvejczariya v xudozhestvennoj sisteme Dostoevskogo (k probleme formirovaniya v russkoj literature shvejczarskogo interpretacionnogo koda) // Toronto Slavic Quarterly [*Switzerland in Dostoyevsky's Artistic System (to the Problem of Shaping of the Swiss International Code in the Russian Literature*. Toronto Slavis Quarterly (In Russ.)]. 2010. [Electronic resource]. – Access mode: / http://sites.utoronto.ca/tsq/11/mednis11.shtml.

7. Neizdanny'j Dostoevskij. Zapisnye knizhki i tetradi. 1860-1881 gg. [*Dostoyevsky Unpublished. Notebooks and Copybooks* (In Russ.)]. Moscow, AN SSSR, In-t mirovoy lit. im. A.M. Gorkogo, 1971. 727 p.

8. *Stepanyan K.A.* Yurodstvo i bezumie, smert' i voskresenie, bytie i nebytie v romane "Idiot" // Stepanyan K.A. «Soznat' i skazat'»: «Realizm v vysshem smysle» kak tvorcheskij metod F.M.Dostoevskogo [*Foolishness for Christ and Madness, Death and Resurrection, Existence and Non-existence in "The Idiot"*. Stepanyan K.A. "To Realize and to Say": "Realism in the Higher Sense" as F.M. Dostoyevsky's Creative Method (In Russ.)]. Moscow, Raritet, 2005. Pp. 144-147.

DOI 10.22455/2619-0311-2018-3-104-118
УДК 821.161.1 + 82.31
ББК 83.3(2РОС=РУС)1

А.Б. Криницын

Функция и идейный смысл образа Лебедева в романе «Идиот»

A.B. Krinicyn

The Function and the Ideological Meaning of the Image of Lebedev in “The Idiot”

Об авторе: Александр Борисович Криницын, доктор филологических наук. Доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.

E-mail: derselbe@list.ru

Аннотация: В статье обосновывается, что Лебедев является одним из важнейших персонажей не только в романе «Идиот», но и в контексте всей антропологии Достоевского послекаторжного периода. Выявляется диалектичность, парадоксальность и философская глубина данного образа. Особое внимание обращается на контрастный параллелизм образов Лебедева и Мышкина в идейно-символическом плане романа. На основании сопоставления Лебедева с близкими ему по типу героями «пятикнижия» – шутами, идущими добровольно на унижение, – выявляется один из главных типов Достоевского – тип «героя в низости», противопоставленный «гордому типу». Через выявление генетического родства обоих типов с сюжетом о «великом грешнике» показывается их совместимость и взаимообратимость.

Ключевые слова: романы Ф.М. Достоевского, антропология «пятикнижия», Лебедев, Мышкин, шутовство, «гордый тип», «тип героя в низости», образ великого грешника.

Для цитирования: *Криницын А.Б.* Функция и идейный смысл образа Лебедева в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. 2018. No 3. С. 104-118. DOI: 10.22455/2619-0311-2018-3-104-118

About the author: Alexandr B. Krynycyn, DLitt, Associate Professor of MGU, Associate Professor of the History of Russian Literature Department (Philology Department of MGU).

Abstract: The article proves that Lebedev is one of the most important characters not only in “the Idiot”, but within the context of all Dostoevsky’s anthropology after penal servitude. The character is shown as extremely controversial, paradoxical and deep. Particular attention is given to contrasting parallelism of Myshkin and Lebedev in symbolic and ideological structure of the novel. Comparing Lebedev with other typologically similar characters of “the Pentateuch” – various jesters and clowns, who voluntarily choose humiliation – the author identifies one of the main Dostoevsky’s types – a character “in humiliation” as opposed to the “proud type”. Both types are genetically connected with the “Great sinner’s” plot and thus turn out to be perfectly compatible and mutually reversible.

Key words: Dostoevsky’s novels, “the Pentateuch” anthropology, Levedev, Myshkin, “the proud type”, a character “in humiliation”, the “Great sinner’s” type.

Традиционно Лебедев воспринимается читателями как персонаж второстепенный и проходящий. Во-первых, в силу своей ярко выраженной комичности (а в «романе-трагедии» фарсовые персонажи всегда остаются проходящими фигурами, действующими в интермедии), во-вторых, вследствие того что, несмотря на всю свою внешнюю активность и бесконечные интриги, Лебедев в конечном счете никак не влияет ни на ход событий в романе, ни на взаимоотношения Мышкина, Рогожина, Аглаи и Настасьи Филипповны, которые рассматривают его только как помощника и посредника.

При этом несомненно, что он – один из главных персонажей «Идиота». Знаковым моментом является и факт его присутствия при знакомстве Мышкина и Рогожина – в самой первой сцене романа. Откровенно ёрничащий над Мышкиным, он дает князю возможность показать свою неуязвимость к насмешкам. С другой стороны, благодаря своему «всеведению», Лебедев удачно дополняет подробностями рассказ Рогожина о Настасье Филипповне, переводя судьбоносную встречу в соблазнительно-циническую атмосферу петербургского «полусвета». Таким образом, уже в вагоне Мышкина встречает в его лице сам Петербург, живущий скандалами и сплетнями, презирающий бедность, смеющийся над любыми чувствами и идеалами. И с самого начала Лебедев выявляет свою самую характерную черту: способность и чуть ли не потребность **бесконечно унижаться**.

«– Ну чего ему, скажите, пожалуйста! – раздражительно и злобно кивнул на него опять Рогожин, – ведь я тебе ни копейки не дам, хоть ты тут вверх ногами предо мной ходи.

– И буду, и буду ходить.

– Вишь! Да ведь не дам, не дам, хошь целую неделю пляши!

– И не давай! Так мне и надо; не давай! А я буду плясать. Жену, детей малых брошу, а пред тобой буду плясать. Польсти, польсти!» [Достоевский 1972–1990: VIII, 10].

И в дальнейшем Лебедев не знает границ в своем самоуничижении. Вплоть до того что «из самоумаления» перед князем он перевирает свое имя и отчество (называясь Тимофеем Лукьяновичем вместо Лукьяна Тимофеевича),

Еще в первой сцене он с готовностью соглашается, чтобы Рогожин его высек («Секи! Высек, и тем самым запечатлел... » [Достоевский 1972–1990: VIII, 13], а в 4-й части он спешит рассказать князю, как «почти» получил от генеральши пощечину: («И получил пощечину... нравственную. Воротила письмо назад, даже шваркнула, не распе-

чатанное... а меня прогнала в три шеи... впрочем, только нравственно <...> а впрочем, почти что и физически, немного недостало! [Достоевский 1972–1990: VIII, 438], «...чуть не прибила-с; то есть чуть-чуть-с, так что даже, можно считать, почти что и прибила-с» [Достоевский 1972–1990: VIII, 439]. Но бывал он бит и по-настоящему, Рогожин даже спускал на него собак («– Избил, избил! – подхватил с ужаснейшим жаром Лебедев, – и собакой в Москве травил, по всей улице, борзою сукой. Ужастенная сука» [Достоевский 1972–1990: VIII, 166]. Он живет скандалами – во время разыгрывания очередного скандала его лицо изображает «последнюю степень восторга» [Достоевский 1972–1990: VIII, 237]. Не потому ли он даже не протестует, а с готовностью рассказывает о том, как его бьют, оскорбляют, «травят сукой»? «**Низок-с, низок-с**!»[1] – постоянно повторяет он не без удовольствия про себя. Эти слова (а также его знаменитое «тихими стопами-с!» [Достоевский 1972–1990: VIII, 409]) определяют образ[2]. В силу той же низости, когда он совершает очередное предательство, он готов ползать на коленях, рассматривая унижение как своего рода платежное средство[3].

Можно было подумать по первой части, что перед нами «маленький человек», доведенный до крайности нуждой. Но во второй части выясняется, что у Лебедева есть значительный капиталец: помимо службы, он занимается ростовщичеством[4]; он хранит свои сбережения в специальном несгораемом шкафу (точнее в двух – в Петербурге и на даче); у него собственный дом в Петербурге; наконец, он покупает роскошную дачу – особняк в Павловске (модном месте отдыха петербургского света – сам Достоевский не мог позволить себе столь дорогого жилья), где есть место для его семьи, гостей (как его собственных, так и князя) и шикарно обставленные помещения для сдачи внаем богачам (терраса с померанцами).

---

1 Здесь и далее при цитировании выделения жирным шрифтом принадлежат мне (*А.К.*), выделения курсивом – автору цитируемого текста.

2 Ср. в подготовительных материалах: «Лебедев патетически: «Много, много переживший и перестрадавший человек... вот тут, тут оно всё (на сердце показывает), но... низкий, низкий человек, тем и сгубил себя, что очень уж низкий человек» [Достоевский 1972–1990: IX, 253].

3 В том же духе рассуждает его племянник, просящий у дяди деньги после проигрыша: «Ведь совесть у меня чиста; по совести, я убытку ему не принесу, я с процентами возвращу. Нравственное он тоже удовлетворение получил: он видел мое унижение. Чего же ему более?» [Достоевский 1972–1990: VIII, 163].

4 «– Кстати, Лукьян Тимофеич, правда, что вы в газетах публиковались, что даете деньги под золотые и серебряные вещи? – Чрез поверенного; собственного имени моего не означено, ниже адреса. Имея ничтожный капитал и в видах приращения фамилии, согласитесь сами, что честный процент...» [Достоевский 1972–1990: VIII, 368].

Однако когда в его петербургский дом заходит Мышкин, Лебедев утрированно разыгрывает бедняка – надевает специально дырявый сюртук, когда за дверью висит новехонький. Все время говорит о своей нищете («Ибо нищ и наг, и атом в коловращении людей» [Достоевский 1972–1990: VIII, 168]; «Си-сироты, – начал было, покоробившись, Лебедев» [Достоевский 1972–1990: VIII, 166]), хотя в этом нет ни малейшего смысла, равно как и в перевирании собственного имени.

Чему же служат тогда эти нескончаемые унижения? Совершаются ли они ради корыстного расчета или ради слепого преклонения перед деньгами? Или ради унижения как такового?

Последнее мы знаем как самый изощренный, «подпольный» изгиб психологии у героев Достоевского, который впервые был сформулирован героем «Записок из подполья»: «Наслаждение было тут именно от слишком яркого сознания своего унижения <...> Я мнителен и обидчив, как горбун или карлик, но, право, бывали со мною такие минуты, что если б случилось, что мне бы дали пощечину, то, может быть, я был бы даже и этому рад» [Достоевский 1972–1990: V, 102]. Развивает ту же мысль и Ставрогин в главе «У Тихона»: «Всякое чрезвычайно позорное, без меры унизительное, подлое и, главное, смешное положение, в каковых мне случалось бывать в моей жизни, всегда возбуждало во мне, рядом с безмерным гневом, неимоверное наслаждение» [Достоевский 1972–1990: XI, 14]. Постановка Лебедева в один ряд с данными персонажами делает его выразителем важнейших черт антропологии Достоевского, которая выстраивается на оксюморонной парадоксальности.

На этом противоречия в натуре Лебедева не кончаются, более того – они все умножаются по ходу романа. Так, в первой части Лукьян кутит и безобразничает вместе со «свитой» Рогожина – однако впоследствии являет собой чрезмерную, даже назойливую вежливость в отношениях с князем и Епанчиными, ходит и действует исключительно «тихими стопами».

Столь же рьяно он подчеркивает в речи свою набожность – что не мешает ему помочь Келлеру и своему племяннику-нигилисту написать либеральную сатиру на Мышкина. (Тогда же выясняется, что своего племянника он нежно любит его и гордится им, несмотря на то что ругается с ним беспрерывно).

Он всегда движим меркантильным расчетом и в то же время не практичен, ибо эмоционален и чувствителен, о чем прямо говорится автором: «...расчеты этого человека всегда зарождались как бы по вдохновению и от излишнего жару усложнялись, разветвлялись и удалялись

от первоначального пункта во все стороны; вот почему ему мало что и удавалось в его жизни» [Достоевский 1972–1990: VIII, 487].

Он может быть безжалостным – когда он, выступая в роли адвоката, защищает на суде не нищую старуху, а надувшего ее ростовщика. Это видимо не согласуется с тем, что он молится по ночам за казненную графиню Дюбарри, бесконечно жалея ее за последнюю просьбу «минуточки» на плахе.

Отметим отдельно, что и адвокат, и ростовщик – наиболее нелюбимые и осуждаемые Достоевским профессии. Если выгода ростовщика прямо противоположна христианской любви и благородству («Кроткая», «Преступление и наказание»), то адвоката, за деньги обеляющего порок, в народе называют «нанятой совестью» (Фетюкович в «Братьях Карамазовых»). Лебедев парадоксальным образом ухитряется совмещать оба эти рода деятельности.

В другом месте романа он выступает толкователем Апокалипсиса, выражая, хоть и в комической форме, заветные идеи самого писателя (об иссякновении в современном веке «источников жизни»). При этом сам признает себя подлейшим из всех и не исключает своего прямого участия в грядущем Апокалипсисе: «...оскорбите тщеславие которого-нибудь из сих бесчисленных друзей человечества, и он тотчас же готов зажечь мир с четырех концов из мелкого мщения, – впрочем, так же точно, как и всякий из нас, говоря по справедливости, как и я, гнуснейший из всех, ибо я-то, может быть, первый и дров принесу, а сам прочь убегу» [Достоевский 1972–1990: VIII, 312].

Т.А. Касаткина считает его адвокатом диавола, «профессором антихриста» [Касаткина 1999]. Г.И. Ермилова – богобоязненным праведником, «почитающим кровного и Небесного Отца» [Ермилова 1998: 59], С. Пискунова – «трикстером» и «истинным организатором интриги второй-четвертой частей» [Пискунова 2013: 149]. Остается добавить, что и сам герой прекрасно осознает и даже декларирует свою «амбивалентность»: «Ну, вот вам, одному только вам, объявлю истину <...> и слова, и дело, и ложь, и правда – все у меня вместе и совершенно искренно. Правда и дело состоят у меня в истинном раскаянии, верьте не верьте, вот поклянусь, а слова и ложь состоят в адской (и всегда присущей) мысли, как бы и тут уловить человека, как бы и чрез слезы раскаяния выиграть!» [Достоевский 1972–1991: VIII, 259].

Очевидно, что Достоевский пытается придать образу героя некую психологическую сверхзначимость, максимальные остроту и глубину, о чем свидетельствует запись в подготовительных материалах к роману:

«**Лебедев — гениальная фигура**. И предан, и плачет, и молится, и надувает Князя, и смеется над ним. Надувши, наивно и искренно стыдится Князя. Сходится с Иволгиным. Пьют вместе. Генерал вольнодумствует. Лебедев о вере и Апокалипсисе. **Глубокие замечания Лебедева»** [Достоевский 1972–1990: IX, 252-253]**.**

И действительно, из споров на страницах «Идиота» выясняется, что Лебедев интересуется историей, изучал Карамзина, знаком с перипетиями французской революции. Он цитирует Пушкина, ссылается на Шекспира, наслышан о полемике Герцена с Печериным. Лебедев интересуется культурно-философскими вопросами «искренне и страстно. Шут и мошенник в житейской повседневности, он глубже и истинней проникает в философскую суть вещей, чем систематически образованный, знающий языки, бывавший за границей великосветский Евгений Павлович Радомский» (второй авторский резонер в «Идиоте» – только в общественно-политических вопросах) [Кирпотин 1980: 81].

Если характеризовать его роль в сюжете, то он последовательно служит Рогожину, Князю, Епанчиным, Настасье Филипповне, всякий раз предавая очередного «патрона» в пользу следующего. Причем все это делается бескорыстно, ради того только чтобы управлять происходящим. Так, он анонимно информировал Лизавету Прокофьевну о всех «действиях и планах» Настасьи Филипповны, касавшихся Аглаи и Мышкина. Князь все время вынужден его опасаться, хотя все угрозы, исходящие от Лебедева, одна за другой снимаются.

По своей страсти и склонности к интриге Лебедев сопоставим с Петром Верховенским, «серым кардиналом» интриги в «Бесах». Однако все его интриги оборачиваются ничем, не приносят никакого результата ни лично для него, ни для тех, чье расположение он ищет.

Получается, что он совмещает в себе функции множества разнообразных второстепенных героев, в зависимости от сюжетной интенции конкретной главы.

В идейной структуре романа Лебедев представляет собой одну из бинарных смысловых оппозиций Мышкину, наравне с Рогожиным и Ипполитом. Но если в случае с Рогожиным и Ипполитом речь идет о двойничестве (в том или ином его понимании), то бинарная оппозиция Мышкин – Лебедев строится по принципу контрастного параллелизма.

Первая – не сразу заметная, но важная параллель Лебедева с Мышкиным – оба они наделены «комическим» по форме идейным монологом, начинающимся с абсурдного на первый взгляд утверждения, которое служит, однако, поводом для изложения идеологической программы

самого Достоевского. В случае Мышкина это выступление на званом вечере у Епанчиных о гибельности католицизма и о рае на земле, заканчивающееся припадком, в случае Лебедева – толкование Апокалипсиса (Лебедев толкует как те места Откровения, которые были отмечены в Новом Завете самим Достоевским), заканчивающееся предложением выпить и закусить. В обоих случаях речь осмеивается окружающими.

Объединен Лебедев с Мышкиным и развитием темы смертной казни. Если Мышкин в первый свой приход к Епанчиным, рассказывает целых три истории о казни, то Лебедев, как рассказывает о нем племянник, каждый вечер молится о спасении души обезглавленной графини Дюбарри.

Более того, ёрничая перед Иволгиным, Лебедев представляет себя казненным Иоанном Крестителем:

«Я засмеялся и говорю: "Слушай, говорю, генерал, если бы кто другой мне это сказал про тебя, то я бы тут же собственными руками мою голову снял, положил бы ее на большое блюдо и сам бы поднес ее на блюде всем сомневающимся: "Вот, дескать, видите эту голову, так вот этою собственною своею головой я за него поручусь, и не только голову, но даже в огонь". Вот как я, говорю, за тебя ручаться готов!» [Достоевский 1972–1990: VIII, 373].

Таким образом, если образ Мышкина символически соотнесен в романе с картиной Г. Гольбейна «Христос в гробу», то Лебедев ассоциируется (пусть и комически) с казненным Иоанном Крестителем. Параллелизм столь значимых символов не может быть случаен.

Помимо князя, только Лебедеву задается ключевой для всего романа вопрос, верует ли он в Бога. И если сам Мышкин уклоняется от прямого ответа[5], то Лебедев отвечает прямо:

– Вы сами так веруете? – спросил князь, странным взглядом оглянув Лебедева.

– Верую и толкую. Ибо нищ и наг, и атом в коловращении людей. [Достоевский 1972–1990: VIII, 168] [6].

[5] Когда Мышкина спрашивает Рогожин: «– А что, Лев Николаич, давно я хотел тебя спросить, веруешь ты в Бога или нет?» [Достоевский 1972–1990: VIII, 182] – князь сначала удивляется вопросу, а потом рассказывает о своих четырех встречах с народом, но так и не отвечает однозначно о своей собственной вере.

[6] Отметим также, что выражение «нищ и наг» является видоизмененной цитатой из Откровения Иоанна Богослова: «ты говоришь: “я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды”; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и **нищ**, **и** слеп, **и наг»** [Откр. 3: 17].

Интересно, что по первоначальным планам Достоевского, именно Лебедев должен был вопрошать князя о вере[7], что дополнительно доказывает их объединенность религиозной проблематикой в сознании писателя.

Принципиальная значимость образа Лебедева для Достоевского выступает еще отчетливее, если мы рассмотрим его из перспективы всего творчества писателя. Дело в том, что он многими чертами и сюжетными положениями пересекается с определенным (и достаточно многочисленным) рядом героев из других произведений:

Мармеладов – так же наделен многочисленным семейством, пьяница, любит ораторствовать, исповедаться, рассуждать о божественных материях, поднимая тему греховности и прощения.

Липутин – такой же всезнающий интриган, чей образ построен на контрасте высоких и низких тем (при житейской пошлости, Лебедев толкует Апокалипсис, Липутин – мечтает о «всемирно-общечеловеческой социальной республике и гармонии»).

Снегирев – так же обременен семейством, переживает смерть близких (у Лебедева умирает жена, у Снегирева – сын Ильюша), терпит бесконечные унижения, так же стремительно переходит из одного эмоционального состояния в другое (от умиленности к иронии, от рыданий к бессильному гневу). Признается, что «задавлен пороками», очевидно, имея в виду пьянство.

Ежевикин – так же интриган, имеет красавицу дочь и еще семь малых детей, пресмыкается и безбожно льстит хозяевам и гостям Степанчикова.

Трусоцкий – у него так же умерла жена, и он, как и Лебедев, ходит в трауре по ней. Достаточно деланно он унижается перед своим обидчиком Вельчаниновым. Временами сильно запивает. Вместо супружеской ревности Трусоцкого у Лебедева показана мания преследования дочери: «...он вот этого ангела, вот эту девушку, теперь сироту, <...> свою дочь, подозревает, у ней каждую ночь милых друзей ищет! Ко мне сюда потихоньку приходит, под диваном у меня тоже разыскивает» [Достоевский 1972–1990: VIII, 163]. При этом оба героя спекулируют личным горем, пытаясь разжалобить всех рассказом о смерти жены.

[7] «*Лебедев* вдруг спрашивает: «Князь, как вы думаете, а есть ли Бог?» – Так легко спрашиваете? Если б вы знали, как я этим мучаюсь, но всё откладываю решение, дела мешают, а на всякий случай молюсь. – Ну, а без случая не молились бы?» [Достоевский 1972–1990: IX, 224]. Как мы видим, ответ князя с самого начала замышлялся отрицательным.

Помещик **Максимов** – так же, с удовольствием, как и Лебедев, рассказывает, как его высекли и как над ним издевалась жена. Разыгрывает роль образованного приживала. Характерно, что избивают его за его образованность.

Похожими, но несколько более отдаленными от вышеперечисленного ряда персонажами являются **Лебядкин** и **Федор Павлович Карамазов (**в прошлом приживал и шут, с радостью узнающий в Максимове свое alter ego).

В самом «Идиоте» нам встречается подобие Лебедева – **Келлер**, так же совмещающий искреннюю привязанность к князю с желанием его надуть.

Таким образом, в послекаторжном творчестве Достоевского складывается своеобразный **инвариант** (сохраняющееся ядро повторяющихся черт при наличии нескольких переменных) «**героя в низости**» – деланно, демонстративно унижающегося перед окружающими. Видно, что этот тип неотступно преследовал Достоевского. Подобный герой не обязательно беден, но всегда страдает от своей неполноценности. Однако из всех «низких героев» Лебедев – **самый немотивированный**: низость остальных мотивирована либо семейным позором, либо нищетой.

Низость для Достоевского – многозначное понятие. Это может быть и социальная ущемленность, и личная униженность, и подлость. Не будем забывать, что, несмотря на сентиментальное сочувствие, возбуждаемое у читателя по отношению к этим героям, он мало что «задавлен пороками» (пьянством), но зачастую еще совершает низкие или позорные дела, вплоть до косвенной виновности в смерти близких: Лебедев пытается посадить князя в сумасшедший дом; Липутин принимает участие в убийстве Шатова; Снегирев обделывает грязные денежные дела Грушеньки и Федора Павловича, а когда его за это избивает Дмитрий, то вид унижения отца настолько ранит Ильюшу, что потрясение фактически становится причиной его гибели. Мармеладов пропивает пуховой платок жены, после чего у нее фатально обостряется чахотка; Трусоцкий сводит со свету любимую дочь Лизу, надрывая ей душу издевательствами. (Лишь Ежевикин и Максимов не замараны никакой подлостью[8]).

[8] Село Степанчиково было написано Достоевским сразу после выхода с каторги, когда данный тип «героя в низости» еще не сложился у писателя окончательно. Что касается Максимова, то он действительно представлен скорее симпатично, хотя все-таки заходит речь (бездоказательная) и о его «подлости»: «...если он и лжет, - а он часто лжет, - то он лжет единственно, чтобы доставить всем удовольствие: это ведь не подло, не подло? Зна-

Очень часто «герой в низости» переоценивается несколько раз в читательском восприятии по ходу романа, потому что в начале автор выставляет на вид их отталкивающие качества и недостойные поступки, а при дальнейшем развертывании образа все больше вводит сентиментальные мотивы, бьющие на жалость. Так, как правило выяснятся, что герой наделен многочисленным, «обременяющим» его семейством, которое ему трудно содержать и которое, со своей стороны, стыдится его за шутовское поведение. Привязанность к семейству – та область, где «герой в низости» остается человечным, ранимым и уязвимым, чем всегда заслуживает читательское расположение. С другой стороны, это зачастую не мешает целому ряду подобных героев тиранить или разорять своих домашних, не переставая нежно их любить (Трусоцкий, Мармеладов).

Таким образом данный тип соединяет высокое с низким, ибо социально-бытовая проблематика натуральной школы возвышается на его примере до масштабов всечеловеческой трагедии. Этот сквозной для Достоевского герой, «вечный тип» являет собой выразительный пример крайней противоречивости человеческой натуры как таковой, демонстрируя ее «слабосильность» и, следовательно, «низость».

Сравнение Кирпотиным Лебедева с племянником Рамо вполне справедливо (оба добровольные шуты, наделенные «трагическим знанием» мира, но корыстные и играющие на пороках окружающих), но исследователь, подчеркнув диалектичность и глубину обоих образов [Кирпотин 1980: 85-86], не делает окончательного вывода о том, что, равно как и Дидро в образе племянника Рамо, Достоевский мыслит представить в Лебедеве собирательный образ всего человечества[9].

Свое происхождение «низкий тип» берет не только от «маленького человека» Гоголя, но отчасти и от «смирного» типа по классификации А. Григорьева, о чем недвусмысленно свидетельствует разговор Вельчанинова с Трусоцким в повести «Вечный муж»: Вельчанинов пытается объяснить Трусоцкому, почему тот – не «хищный тип» [Достоевский 1972–1990: IX, 55], а тот с интересом прислушивается к «умным словам», с тем чтобы вскоре внести значительные коррективы в данное «определение». «Смирный» и «хищный» типы по А.Григорьеву

ете, я люблю его иногда. Он очень подл, но он натурально подл, а? <...> Другой подличает из-за чего-нибудь, чтобы выгоду получить, а он просто, он от натуры...» [Достоевский 1972–1990: XIV, 381]. Почти теми же словами в «Идиоте» характеризуется Лебедев.

[9] Вспомним в повести Д.Дидро многозначительное завершение беседы племянника Рамо с повествователем: «Не правда ли, я все тот же?» – «К несчастью, да».

трансформируются у Достоевского в «**гордого**» и «**низкого**» героя, которые являют собой две крайности падшего состояния, и в каждом из романов «пятикнижия» играют обоюдно важную роль. При этом, если «хищный» тип Григорьева и «гордый» Достоевского состоят в прямом родстве, то «низкий» тип представляет собой принципиально новое образование, специфическое для творчества Достоевского.

Не случайно два первых романа «пятикнижия» – «Преступление и наказание» и «Идиот» – открываются встречей главного героя с «низким» типом (в случае «Преступления и наказания» это Раскольников и Мармеладов, поскольку главный герой и есть «гордый», в случае «Идиота» главный герой – Мышкин – скорее может быть обозначен именно как «смирный» согласно А.Григорьеву, а «хищный» в той же сцене представлен Рогожиным).

Что касается «Бесов», то первоначально в его сюжетной основе лежал замысел о капитане Картузове, типичном «низком» герое, который влюблялся в богатую Красавицу и оказывался комическим соперником блестящему Князю (эти герои впоследствии трансформировались в капитана Лебядкина, Ставрогина и Лизу Тушину). Таким образом, роман о самом «гордом» герое всего «пятикнижия» («человекобоге» Ставрогине) первоначально также замышлялся с «низким» типом в качестве центральной фигуры.

«Гордый» тип, к которому принадлежат Ставрогин, Раскольников, Иван Карамазов, Кириллов и, с оговорками, Версилов (то есть главные или по меньшей мере ведущие герои «пятикнижия») характеризуется бунтом против Бога и противопоставлением себя всему остальному человечеству, при предельном развитии своих идей – стремлением стать «человекобогом», что неудержимо влечет его к преступлению как единственно возможному самоутверждению в данной роли.

«Низкий» тип, какими бы ни были причины его добровольного унижения, перестает стыдиться себя и перестает дорожить покаянием и пускается во все тяжкие, дозволяя себе слабость и низость, опять-таки вплоть до преступления.

Итог пути развития обоих типов одинаков – аморальность, разрушение границы между добром и злом (разумеется, далеко не все герои обоих типов проходят его до конца). Сближаются оба типа и в утверждении для себя «права на бесчестье» – одного из самых губительных, по мнению писателя, соблазнов для русской натуры. Недаром говорит Кармазинов в «Бесах»:

«...вся суть русской революционной идеи заключается в отрицании чести. <...> Нет, в Европе еще этого не поймут, а у нас именно на

это-то и набросятся. Русскому человеку честь одно только лишнее бремя. Да и всегда было бременем, во всю его историю. Открытым "правом на бесчестье" его скорей всего увлечь можно» [Достоевский 1972–1990: X, 288]

«Право на бесчестье» одинаково покупается как «**высотой**» сверхчеловека, ставящего себя над общечеловеческой моралью, так и «**низостью**» того, кто считает, что ему больше нечего терять в своем позорнейшем падении. Обе эти крайности в конце концов совмещаются в понятии безмерной «**широты**» человеческой натуры, декларируемой в последнем романе «пятикнижия» – «Братьях Карамазовых» («не подлец, а я широк» [*Достоевский.* Т. 14. С. 125]). В обоих случаях для Достоевского это наиболее губительные состояния человеческого духа, препятствующие для достижения райского единения. И эти «бездны» вполне совместимы: по приговору Великого инквизитора, люди по своей природе одновременно и «**слабосильные**», и «**бунтовщики**».

Чтобы до конца понять образ Лебедева, следует обратить пристальное внимание на анекдот о средневековом людоеде, приводимый им в качестве иллюстрации своего толкования Апокалипсиса. Отметим, что комические или даже нелепо абсурдные анекдоты героев «пятикнижия» всегда содержат серьезную философскую нагрузку, где в иронической, аллегорической иронической форме изложения обыгрывается и подчеркивается парадоксальность и острота содержания. Помимо данного примера, вспомним юношескую поэму Степана Верховенского, басню «Таракан» Лебядкина, анекдот об атеисте, пошедшим на том свете в рай за квадриллион километров и т.д.

И в случае анекдота Лебедева нам сразу дается понять о принципиальной важности заключенного в ней смысла: «...анекдот мой голая истина. От себя же замечу, что всякая почти действительность, хотя и имеет непреложные законы свои, но почти всегда невероятна и неправдоподобна. И чем даже действительнее, тем иногда и неправдоподобнее» [Достоевский 1972–1990: VIII, 313]. И только после столь многозначительного вступления рассказывается о «тунеядце», который под конец жизни «объявил сам собою и без всякого принуждения, что он в продолжение долгой и скудной жизни своей умертвил и съел лично и в глубочайшем секрете шестьдесят монахов и несколько светских младенцев, – штук шесть, но не более, то есть необыкновенно мало сравнительно с количеством съеденного им духовенства» [Достоевский 1972–1990: VIII, 312]. Повествование обильно уснащается шутками (о том, как жирны были монахи, а младенцами не наешься, да к тому

же они наверно сладковатые). Тут же Лебедев проводит психологический анализ, защищая людоеда, как адвокат клиента, объясняя, почему именно съедено было именно шесть младенцев – якобы потому, что людоед несколько раз раскаивался и хотел перейти со священной на светскую пищу.

Если же лишить эту историю комической окраски и поставить этот «анекдот» в контекст «пятикнижия» Достоевского, то его герой — это «**великий грешник**» XII столетия: совершивший по отношению к детям преступления еще более чудовищные, чем помыслил бы Ставрогин или вычитал бы собирающий «анекдоты о детях» Иван. Это обусловлено «жестокостью нравов» и «накалом страстей» столь любимого Иваном средневековья: если в новое время размышляют о фатальности слезинки одного замученного ребенка, то в темные времена детей убивают и едят. С религиозной точки зрения средневековый преступник усугубляет свою вину еще и святотатством, поскольку убивал и поедал духовенство, что позволяет соотнести его грех с желанием русских парней совершить самое «дерзостное» деяние в главе «Влас» из «Дневника писателя» за 1873 г. [Достоевский 1972–1990: XX1, 31-41].

Рассказывается же вся история ради того, чтобы изумиться ее окончанию, согласно которому людоед публично раскаялся в своем преступлении: «Спрашивается, какие муки ожидали его по тогдашнему времени, какие колеса, костры и огни? Кто же толкал его идти доносить на себя? <...> Стало быть, было же нечто сильнейшее костров и огней и даже двадцатилетней привычки! Стало быть, была же мысль сильнейшая всех несчастий, неурожаев, истязаний, чумы, проказы и всего того ада, которого бы и не вынесло то человечество без той связующей, направляющей сердце и оплодотворяющей источники жизни мысли!» [Достоевский 1972–1990: VIII, 315].

Знаменательно, что если средневековый злодей пошел на страшную муку, то Ставрогин, «великий грешник» XIX столетия, так и не смог покаяться, выявив тем самым мнимость своей духовной силы. Примером истинной духовной силы для Достоевского, с его пристрастием к крайностям и к шекспировскому масштабу переживаний, все время оставались Средние века (ср. слова Порфирия Раскольникову: «Я ведь вас за кого почитаю? Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, – если только веру иль Бога найдет» [Достоевский 1972–1990: VI, 351]).

Рассказанный анекдот Лебедев явно экстраполирует на себя, тем более что он, сам со свойственной ему гротескностью вполне имманентен

культуре Средних веков («клиент мой – человек религиозный и совестливый, что я докажу» [Достоевский 1972–1990: VIII, 314]; «Я снисхожу в сердце преступника» [Достоевский 1972–1990: VIII, 315]; «я рассудил бы и иначе» [Достоевский 1972–1990: VIII, 315]; «младенец, по моему личному мнению, непитателен, может быть, даже слишком сладок и приторен, так что, не удовлетворяя потребности, оставляет одни угрызения совести» [Достоевский 1972–1990: VIII, 315]; «Богатства больше, но силы меньше; связующей мысли не стало; всё размягчилось, всё упрело и все упрели! Все, все, все мы упрели!..» [Достоевский 1972–1990: VIII, 315]. Т. 8. С. 315]).

Достоевский проводит, таким образом, свою любимую мысль: сила раскаяния соизмерима с силой преступления, в то время как великий грех может сподвигнуть к великому подвигу. В таком случае, сам Лебедев видит себя «упревшим», окарикатуренным и умаленным до шута «великим грешником»! Который мало того что смог раскаяться, но раскаивается ежеминутно и сделал из этого ремесло – то есть лишил себя истинного раскаяния. Если мы вспомним, как он плачет о казненной графине Дюбарри, то станет ясно, что он ассоциирует себя в разных случаях и с жертвой и с палачом.

Итак, в глубине «человека в низости» живут Великий грешник и Великий инквизитор. Равно как справедливо и обратное: гордецы и идеологи могут быть представлены униженными и смешными. Достоевский приходит к взаимообратимости двух своих

Низость и гордость – два зеркально отраженных, взаимообусловленных падших состояния человечества, из которых необходимо подняться для восстановления духовной силы России. (отсюда призыв в Пушкинской речи: «Смирись, гордый человек!»). Пусть люди по своей порочной природе — «слабосильные бунтовщики». Но это не значит что им нет прощения и что они не могут спастись. Не будем забывать о том, что Лебедев на страницах романа пребывает гораздо тверже Мышкина в своей вере.

Список литературы

1. *Достоевский Ф.М.* Полное академическое собр.соч. в 30-ти тт. Л.: «Наука», 1972–1990.

2. *Ермилова Г.* Восстановление падшего слова, или о филологичности романа «Идиот» // Достоевский и мировая культура. 1998. № 12. С. 54–80.

3. *Касаткина Т.А.* Лебедев – хозяин князя // Достоевский и мировая культура. 1999. № 13. С. 57-61.

4. *Кирпотин В.Я.* Мир Достоевского. М.: Советский писатель, 1980. 374 с.

5. *Пискунова С.И.* От Пушкина до «Пушкинского дома»: очерки исторической поэтики русского романа. М.: Языки славянской культуры, 2013. 272 с.

References

1. *Dostoevskij F.M.* Polnoe akademicheskoe sobr.soch. v 30-ti tt. [*Complete Works in 30 vls.* (In Russ.)]. Leningrad, «Nauka», 1972–1990.

2. *Ermilova G.* Vosstanovlenie padshego slova, ili o filologichnosti romana «Idiot» // Dostoevskij i mirovaya kul'tura [*Recovery of the Fallen Word, or About the Philologency of "The Idiot"*. Dostoyevsky and the World Culture (In Russ.)]. 1998. № 12. Pp. 54-80.

3. *Kasatkina T.A.* Lebedev – hozyain knyazya // Dostoevskij i mirovaya kul'tura [*Lebedev as the Master of the Prince*. Dostoyevsky and the World Culture (In Russ.)]. 1999. № 13. Pp. 57-61.

4. *Kirpotin V.Ya.* Mir Dostoevskogo [*The World of Dostoyevsky* (In Russ.)]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1980. 374 p.

5. *Piskunova S.I.* Ot Pushkina do «Pushkinskogo doma»: ocherki istoricheskoj poehtiki russkogo romana [*From Pushkin to "Pushkin House": Essays of the Historical Poetics of the Russian Novel* (In Russ.)]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2013. 272 p.

DOI 10.22455/2619-0311-2018-3-119-142
УДК 821.161.1 + 8.82.0
УДК 83.3(2РОС=РУС)1

К.А. Степанян

Биография автора как источник комментария к роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»

K.A. Stepanyan

The Author's Biography as the Source of Commentary to F.M. Dostoyevsky's Novel «The Brothers Karamazov"

Об авторе: Карен Ашотович Степанян (1952 – 2018), исследователь творчества Ф.М. Достоевского, ведущий научный сотрудник ИМЛИ, член редколлегии журнала «Знамя», вице-президент Российского общества Достоевского, основатель и главный редактор альманаха, а потом журнала «Достоевский и мировая культура», доктор филологических наук.

Аннотация. В статье обосновывается мысль, что в силу специфики творческого метода Достоевского связь его биографии с глубинным смыслом его произведений очень сильна, и если не принимать во внимание эту связь, наше понимание этих произведений может быть неполным или даже неверным. Если брать в соображение только отражение в этих произведениях многочисленных самых разнообразных внешних источников (художественных, библейских, философских и т.п.), обычно указываемых в комментариях, то может создаться впечатление полного плюрализма авторской позиции или постоянных возражений автора самому себе, ибо Достоевский всегда стремился представить каждую мировоззренческую позицию максимально полно. Но реальный личный опыт писателя, прошедшего путь каждого из своих главных героев, скрепляет все произведение в единое смысловое высказывание. Однако личный опыт почти никогда не переносился Достоевским в художественный текст напрямую и тем более не передоверялся напрямую тому или иному персонажу. Это всегда был переосмысленный опыт и позиция автора по отношению к нему уже в период написания романа как раз и позволяет выявить авторскую идею всего произведения или правильно понять тот или иной фрагмент его. Причем это относится не только к реальным событиям жизни писателя, но и к опыту прочтения и осмысления важнейших для него авторов, чьи сочинения тоже стали личными фактами его биографии (к примеру, переписка Белинского с Гоголем и произведения Шиллера). Очевиднее всего это проявилось в итоговом произведении Достоевского – романе «Братья Карамазовы».

Ключевые слова: творческий метод, личный опыт, переосмысление, авторская позиция, Шиллер, реальность

Для цитирования: *Степанян К.А.* Биография автора как источник комментария к роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. 2018. No 3. С. 119-142. DOI: 10.22455/2619-0311-2018-3-119-142

About the author: Karen A. Stepanyan (1952 – 2018), researcher of F.M. Dostoyevsky's works, Leading Research Associate of IWL, editorial board member of "Znamya", Vice-president of Dostoyevsky Russian Society, founder and the editor-in-chief of the almanac and then the journal "Dostoyevsky and the World Culture", DLitt

Abstract. The article proves that Dostoevsky's creative method warranted a strong connection between his biography and the underlying meaning of his works. Unless this connection is taken into account, our understanding of Dostoevsky's works may be incomplete or even mistaken. If we only consider the way Dostoevsky's works reflect a staggering variety of external stimuli (literary, artistic, Biblical, philosophical, etc.) usually listed in the commentaries, we may think that Dostoevsky either took an utterly pluralistic stance or engaged in constant self-objections, since he always strove to present every worldview to the fullest possible extent. Yet the personal experiences of the writer who traveled the life path of each of his characters cement the entire work into a unified conceptual statement. However, Dostoevsky never transposed his personal experiences into his works directly and he never entrusted them directly to a particular character. His experiences were always reinterpreted, and it is the stance the author took on a particular experience while writing a novel that allows us to elucidate the authorial idea of the entire work or to properly understand its particular fragment. It applies both to Dostoevsky's real-life experiences and to his experiences he gained by reading and interpreting those authors who were of crucial importance for him and whose works became elements of his biography (for instance, Belinsky's correspondence with Gogol and Schiller's works). This feature of Dostoevsky's creative method was particularly apparent in his final work, *The Brothers Karamazov*.

Key words: creative method, personal experience, reinterpretation, authorial idea, Schiller, reality

«Достоевский принадлежит к тем писателям, – считал Н.А. Бердяев, – которым удалось раскрыть себя в своем художественном творчестве. В творчестве его отразились все противоречия его духа, все бездонные его глубины. Творчество не было для него, как для многих, прикрытием того, что совершалось в глубине. Он ничего не утаил, и потому ему удалось сделать изумительные открытия о человеке. В судьбе своих героев он рассказывает о своей судьбе, в их сомнениях – о своих сомнениях, в их раздвоениях – о своих раздвоениях, в их преступном опыте – о тайных преступлениях своего духа. <...> Он всего себя вложил в свои произведения. По ним можно изучить его. <...> Особенность его гения была такова, что ему удалось до глубины поведать в своем творчестве о собственной судьбе, которая есть вместе с тем мировая судьба человека. Он не скрыл от нас своего Содомского идеала, и он же открыл нам вершины своего Мадонского идеала. Поэтому творчество Достоевского есть откровение» [Бердяев].

Такой взгляд, если принять его, доказывает необходимость обращаться к биографии автора при комментировании произведений великого русского писателя и даже в какой-то мере облегчает эту работу, ибо жизненная биография Достоевского уже достаточно хорошо и подробно исследована в литературоведении. Но связь биографии автора с его творчеством всегда сложна и специфична, а у Достоевского, может быть, более, чем у кого бы то ни было. Как справедливо полагал В.В. Набоков, сами по себе жизненные впечатления не создают хороших писателей [Набоков: 178]. Поэтому задача комментатора – не просто выявить соответствие тех или иных событий в личной жизни и в произведениях автора, но попытаться проследить и *осмыслить* процесс претворения деталей биографии в составную часть художественного мира. Однако при этом надо пытаться избегнуть и другой ошибки: превратить комментарий в своего рода «апроприацию текста»[1]. И еще: очень важно показать, что если не принимать во внимание связь биографии Достоевского с тем либо иным компонентом в его произведениях или со всем произведением в целом, то наше понимание текста будет неполным, порой даже неверным.

Слова Бердяева о том, что Достоевский вкладывал всего себя в свои произведения, на наш взгляд, в наибольшей мере могут быть отнесены к итоговому роману писателя. Место и значение «Братьев Карама-

[1] Определение В.М. Живова из его выступления на «круглом столе» «Комментарий: блеск и нищета жанра в современную эпоху» в рамках XI Лотмановских чтений (Москва, РГГУ, 20 декабря 2003 г.; режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/komm10.html).

зовых» в своей творческой биографии прекрасно сознавал и сам автор. «Никогда ни на какое сочинение мое не смотрел я серьезнее, чем на это», – признавался он в черновике письма к В.Ф. Пуцыковичу от 28 июля 1879 г. [Достоевский 1972–1990: XXX, I, 250][2]. А год спустя сообщал в письме к И.С. Аксакову: «Кончаю “Карамазовых”, следственно, подвожу итог произведению, которым я, по крайней мере, дорожу, ибо много в нем легло меня и моего» [Достоевский 1972–1990: XXX, I, 214]. Как справедливо констатировал еще в 1930-е годы Б.Г. Реизов, «для своего автора роман этот не был только литературным вымыслом, продуктом его воображения и философской мысли. Это была сама действительность, жизнь, история, нечто гораздо более правдивое и мучительное, чем простая художественная фикция» [Дополнения к комментарию: 489]. В принципе иначе и не могло быть для писателя, всегда отдававшего предпочтение действительности перед фантазией: «Проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, – и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: *на чей глаз и кто в силах?*» [Достоевский 1972–1990: XXIII, 144].

Вряд ли можно отрицать, что своего рода подготовкой к созданию «Братьев Карамазовых» послужил для Достоевского опыт общения со всей мыслящей Россией в течение нескольких лет в «Дневнике писателя». Здесь, помимо автобиографичности самого жанра дневника и ответственности, налагаемой подобного рода изданием, требовалось еще, для вящей убедительности текста, не только подкрепление своих суждений личным опытом, но и, так сказать, твердое стояние в собственной личности (а не искусственном, теряющимся во многих отражениях нарраторе). Если для Достоевского читатель – полноправный думающий субъект (по Бахтину), то тогда для поддержания диалога с ним требуется не разноголосица героев и не просто дирижер, организующий эту разноголосицу (по Бахтину же), но некая «точка сборки» (определение В. Губайловского [Губайловский: 59]), полноправная личность, со своим, *основанном на реальном опыте*, видением мира[3]. Опыт «Днев-

[2] Все цитаты из произведений Ф.М. Достоевского приводятся по Полному собранию сочинений в 30-ти томах. (Л.: Наука, 1972–1990). Заглавные буквы в именах Бога и Богородицы, вынужденно пониженные по требованиям советской цензуры, восстанавливаются. В этих и во всех остальных цитатах курсивом даны слова, выделенные автором, жирным шрифтом – выделенные нами.

[3] Достоевский «крепко верил в себя и в человека, и вот почему был так искренен, так легко принимал даже свою субъективность за вполне объективный реализм» [Страхов]. Добавим: это и был «объективный реализм», «реализм в высшем смысле».

ника писателя» состоял еще и в том, что в каждом выпуске требовалось претворение жизненных впечатлений в текст, общезначимый не только для современных автору читателей, но и, так сказать, в «большом времени». Еще в 1861 г. Достоевский утверждал: «Творчество, основание всякого искусства живет в человеке как проявление части его организма, но живет нераздельно с человеком. А следственно, творчество и не может иметь других стремлений, кроме тех, к которым стремится весь человек» [Достоевский 1972–1990: XVIII, 101][4].

Как писал Г.М. Фридлендер: «В процессе его (Достоевского. – *К.С.*) творчества постоянно взаимодействуют три момента – с одной стороны, жизненные впечатления, опыт личных переживаний, с другой – неисчерпаемый резервуар историко-культурных и литературных ассоциаций, результаты чтения текущей журнальной полемики и газетной хроники и, наконец, подверженный определенным вариациям и историческим трансформациям устойчивый набор основных типических идей и ситуаций» [Фридлендер: 18]. Правда, в таком описании выпадает то, что Достоевский в известном письме к А.Н. Майкову назвал «делом поэта», – восприятие душой автора послания свыше. Но опыт личных переживаний, безусловно, является важнейшей составляющей того «рудника», о котором пишет здесь Достоевский[5]. С. Шаулов обратил внимание на то, что в Пушкинской речи (готовившейся и произнесенной в период создания «Карамазовых»), подчеркнуто: обрести тайну пушкинского творчества возможно, «только пройдя *лично* нравственный путь поэта» [Шаулов: 69].

---

[4] «Заговорив о Некрасове как о поэте, действительно никак нельзя миновать говорить о нем как и о лице, потому что в Некрасове поэт и гражданин – до того связаны, до того оба необъяснимы один без другого и до того взятые вместе объясняют друг друга, что, заговорив о нем как о поэте, вы даже невольно переходите к гражданину и чувствуете, что как бы принуждены и должны это сделать и избежать не можете» ([Достоевский 1972–1990: XXVI, 120], последний выпуск «Дневника писателя» за декабрь 1877 г., перед перерывом на создание «Братьев Карамазовых»).

[5] «Поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта как *создателя* и *творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог, Живой и Сущий, совокупляющий свою силу в многоразличии создания *местами*, и чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец (а с этим надо согласиться, особенно Вам как знатоку и самому поэту, потому что ведь уж слишком цельно, окончательно и готово является вдруг из души поэта создание), - если не сам он творец, то, по крайней мере, душа-то его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. (Тут поэт почти только что ювелир.)» [Достоевский 1972–1990: XXIX, I, 39]

При этом, как было верно замечено, Достоевский «никогда *буквально* не повторял своих слов в речах героев и наоборот; всегда существует некий сдвиг, который вносит изменение, не позволяющее однозначно решить эту проблему» [Фокин: 193]. Но делается это, на наш взгляд, не потому, что «таково хитроумие этого писателя: не дает поймать себя на слове», – как считает С.С. Аверинцев и с чем согласен автор цитируемой статьи [Фокин: 193-194]. А потому, что в этом самом «сдвиге» и заключается та смысловая дистанция, которая создалась между позицией самого Достоевского и позицией его героя *к тому времени*, когда последний повторяет слова и мысли своего автора. И это относится, конечно, не только к словам и высказываниям, но и, главным образом, к тем жизненным ситуациям, которые из жизни Достоевского переходят в его произведения. Это всегда результат осмысления (а порой и переосмысления по сравнению с непосредственной реакцией) и выявления глубинной сути этих событий и ситуаций. У Достоевского, писал Ф.Б. Чирсков, личность автора «являлась одновременно субъектом и объектом художественного мышления» [Чирсков: 32]. При этом Достоевский, в отличие от многих своих современников, никогда не писал воспоминаний (за исключением «Петербургских сновидений в стихах и прозе» и нескольких главок в «Дневнике писателя») или автобиографию, хотя и несколько раз планировал осуществить это. Он «сделал художественное произведение из самого себя», по собственному определению [Достоевский 1972–1990: XVIII, 13].

Кроме того, необходимо, на наш взгляд, учитывать такое обстоятельство, могущее, допускаем, показаться спорным. В произведениях послекаторжного периода, особенно в своих великих романах, начиная с «Преступления и наказания», Достоевский приносил покаяние за грехи молодости, когда он, по собственному признанию, «страстно принял все учение» Белинского [Достоевский 1972–1990: XXI, 12][6] и другие, более радикальные революционные идеи своего окружения (Дуров, Григорьев, Спешнев), готов был, по воспоминаниям современников, к восстанию и выходу с красным знаменем на площадь, выслушивал (по меньшей мере) рассуждения петрашевцев о необходимости «подрывать и разрушать всякие религиозные чувства», ибо «религия препятствует

[6] Достоевский так излагает основы этого учения: «Я застал его страстным социалистом, и он прямо начал со мною с атеизма. <...> Семейство, собственность, нравственную ответственность личности он отрицал радикально». Христос, если бы появился сейчас, «примкнул бы к социалистам и пошел за ними. <...> Нельзя насчитывать грехи человеку и обременять его долгами и подставными ланитами, когда общество так подло устроено, что **человеку невозможно не делать злодейств**» [Достоевский 1972–1990: XXI, 11-12].

развитию человеческого ума, а потому и счастья»[7]. Если статьи «Старые люди» и «Одна из современных фальшей»[8] из «Дневника писателя 1873 г. К.В. Мочульский считает «актом **публичного** покаяния, беспримерным в истории русской духовной жизни» [Мочульский: 276], то в художественных произведениях это покаяние совершалось скрыто[9]. В «Братьях Карамазовых» (где есть неожиданная, вроде бы, вставка в речи прокурора об обостренном чувстве вины, свойственном больным эпилепсией[10]) это проявляется прежде всего в образе Ракитина. После убийства Федора Павловича он хочет написать статью «с оттенком социализма», оправдывающую Митю как убийцу: «дескать, нельзя было ему не убить, заеден средой» [Достоевский 1972–1990: XV, 28]; его высказывания: «Человечество само в себе силу найдет, чтобы жить для добродетели, даже и не веря в бессмертие души! В любви к свободе, к равенству, братству найдет...» [Достоевский 1972–1990: XIV, 76] – как и *внешне* комические речи Коли Красоткина о мистицизме, Вольтере, социализме и Христе – напоминают о знаменитом неподцензурном письме Белинского Гоголю, которое Достоевский трижды читал товарищам по кружку Петрашевского (один раз на общем собрании)[11]. В «Объяснении», написанном уже по требованию Следственной

---

[7] См. об этом: [Мочульский: 273-282].

[8] Где Достоевский, между прочим, признается, что «даже убийство à la Нечаев», не остановило бы «если не всех, конечно, то по крайней мере некоторых из нас», петрашевцев [Достоевский 1972–1990: XXI. 131].

[9] О том, как «полное суждение себя» – выражение из Подготовительных материалов к «Преступлению и наказанию» [Достоевский 1972–1990: VII, 138] – проявлялось в этом романе см. наш доклад «Роман “Преступление и наказание” в творческой биографии Достоевского: изменение сюжетной структуры произведения, поэтики и принципов художественной антропологии» на XVI симпозиуме Международного Общества Достоевского в июне 2016 г. в Гранаде (в печати в журнале «Mundo Eslavo», 2017, №16).

[10] «Сильно страдающие от падучей болезни, по свидетельству глубочайших психиатров, всегда наклонны к беспрерывному и, конечно, болезненному самообвинению» [Достоевский 1972–1990: XV, 137].

[11] Белинский, напомним, писал автору «Выбранных мест...»: «Россия видит своё спасение не в мистицизме, не в аскетизме, не в пиетизме, а в успехах цивилизации, просвещения, гуманности. Ей нужны не проповеди (довольно она слышала их!), не молитвы (довольно она твердила их!), а пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, столько веков потерянного в грязи и навозе, права и законы, сообразные не с учением церкви, а со здравым смыслом и справедливостью, и строгое, по возможности, их выполнение. <...> Что Вы подобное учение опираете на православную церковь – это я ещё понимаю: она всегда была опорою кнута и угодницей деспотизма; но Христа-то зачем Вы примешали тут? Что Вы нашли общего между Ним и какою-нибудь, а тем более православною, церковью? Он первый возвестил людям учение свободы, равенства и братства и мученичеством запечатлел, утвердил истину Своего учения. И оно только до тех пор и было *спасением* людей, пока не организовалось в церковь и не приняло за основание принципа ортодоксии. <...> Но смысл учения Христова открыт философским движением прошлого века. И вот почему

комиссии, Достоевский свел все свои разногласия с Белинским к «идеям о литературе и направлении литературы», что же касается письма Гоголю, то «не согласен ни с одним из преувеличений», содержащихся в нем (что именно он относил к «преувеличениям», не разъяснено), и добавил, что читал всю переписку Белинского с Гоголем, «воздержавшись от всяких замечаний и с полным беспристрастием» [Достоевский 1972–1990: XVIII, 127-128]. Допустимо предположить, что был бы не согласен с сутью письма, наверно, как-то выразил это тогда и вспомнил об этом в «Объяснении».

Излагая в этом письме Гоголю *свои* убеждения и *свое* видение русского народа и положения дел в России, Белинский добавляет: «Неужели вы этого не знаете? А ведь все это теперь вовсе не новость для всякого гимназиста...». Без учета этих слов Белинского, несомненно запомнившихся Достоевскому, трудно в полной мере оценить блестящий ход писателя: вложить в уста школьника Коли Красоткина суждения Белинского и других *прогрессивных* мыслителей того времени. Тем самым выявлялась отнюдь не истинность и общеприемлемость этих суждений, а, наоборот, их смехотворно-юношеская (в «высшем смысле») незрелость. Можем мы оценить и путь, пройденный Достоевским в своем духовном развитии за минувшие тридцать лет.

Но не менее важный расчет с «уклонениями» своей молодости Достоевский производит в работе над образом Ивана Карамазова. Спорят о том, кто послужил прототипом для Дмитрия, Ивана и Алеши Карамазовых – Иван Шидловский, Владимир Соловьев и т.д.; на наш взгляд, прототип тут один – сам Федор Михайлович Достоевский на разных этапах своей духовной эволюции. Когда Любовь Федоровна Достоевская пишет, что отец «изобразил себя в Иване Карамазове» [Достоевский 1972–1990: XV, 542], мы не можем ее свидетельство полностью отвергать, хотя бы потому, что она могла почерпнуть это из рассказов матери. Да и как написать монолог великого инквизитора без того, чтобы не пропустить все его (и его создателя, Ивана Карамазова) доводы, «противные» вере, через самого себя[12] и затем объективировать их?

какой-нибудь Вольтер, орудием насмешки потушивший в Европе костры фанатизма и невежества, конечно, больше сын Христа, плоть от плоти Его и кость от костей Его, нежели все Ваши попы, архиереи, митрополиты и патриархи, восточные и западные» ([Электронный ресурс]. - Режим доступа: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_3890.shtml). См. также об этом: [Достоевский 1972–1990: XV, 583-584].

[12] Выйдя из каторги, Достоевский пишет знаменитое письмо Н.Д. Фонвизиной, где есть такие строки: «Я скажу Вам про себя, что я – дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов про-

Если допустить иное (то есть все взято не из личного опыта, *в котором уже разрешена эта проблематика*, что засвидетельствовано самим Достоевским в записи *для себя*: «через большое горнило сомнений моя осанна прошла» [Достоевский 1972–1990: XXVII, 86], а из многочисленных внешних источников, обильно приводимых в комментариях и подкрепляющих позицию Ивана или опровергающих ее), то можно прийти к мысли, что Достоевский на страницах своих произведений и даже в своем итоговом романе «бесконечно спорил с самим собой», по выражению одного из исследователей [Бурсов: 210]. Либо же, парадоксальным образом, может показаться, что Достоевский опровергает Ивана лишь внешне, в угоду Православной Церкви и господствовавшей в стране идеологии, а сердцем он все-таки на стороне Ивана. В обоих случаях наше понимание романа будет искажено. Признание самого Достоевского, именно в связи с романом «Братья Карамазовы», о том, что его осанна проходила через «большое горнило сомнений» и *прошла*, мы не можем игнорировать. Равно как и пережитое Алешей духовное преображение, описанное в главе «Кана Галилейская», невозможно описать, не пережив нечто сходное самому[13]. Б.Н. Тихомиров, чьему перу принадлежит один из лучших разборов поэмы «Великий инквизитор», аргументированно утверждает, что Достоевский «передает <...> своему герою – католическому первосвященнику – многое из своих *собственных* сокровенных переживаний. <...> Можно сказать, что образ Ивана Карамазова (в том числе и поэма Ивана “Великий инквизитор”) – это и есть (в значительной степени) выражение “сомнений” самого Досто-

тивных. И, однако же, Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я люблю и нахожу, что другими любим, и в такие-то минуты я сложил в себе символ веры, в котором всё для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпа<ти>чнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и *действительно* было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [Достоевский 1972–1990: XXVIII, I, 176]. Христос, не знающий истины, – это ведь позиция великого инквизитора, только с противоположным итоговым выбором! Духовную эволюцию, пережитую Достоевским с той поры и до создания «Братьев Карамазовых», можно оценить, если сопоставить с этим письмом слова из Подготовительных материалов к итоговому роману: Господь «простит и Пилата высокоумного, об истине думавшего, ибо не ведал, что творил. Что есть Истина? А она-то стояла перед ним, сама Истина» [Достоевский 1972–1990: XV, 249].

13 С. Бочаров, на наш взгляд, несколько сужает проблему, когда пишет, что «“политическая религия” (выражение из письма Чаадаева Пушкину, обозначающее учение Сен-Симона. – *К.С.*) и впоследствии внутренняя с нею борьба стали одним из главных событий, в конце концов и приведших его (Достоевского. – *К.С.*) к “Великому инквизитору”» [Бочаров: 95].

евского. Но – преодолеваемых, побеждаемых не просто *в* процессе, но *самим творческим процессом* создания романа» [Тихомиров: 106, 123]. Об этом, впрочем, признавался и сам Достоевский; в черновике письма М.Н. Каткову он писал: «Инквизитор. (Иван холоден[14].) Такие концепции, как билет обратно и Великий инквизитор, пахнут эпилепсией, мучительными ночами» [Достоевский 1972–1990: XXX, I, 151]. Однако такое, видимо, показалось слишком откровенным самому Достоевскому и этот вариант письма отправлен не был. Но было еще *отправленное* письмо А.Н. Майкову, где Достоевский, сообщая о своем замысле – написать «Житие великого грешника», признавался: «Главный вопрос, который проведется во всех частях, – тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, – существование Божие. Герой, в продолжение жизни, то атеист, то верующий, то фанатик и сектатор, то опять атеист...» [Достоевский 1972–1990: XXIX, I, 117]. Именно *в процессе осуществления этого замысла* (разбившегося на несколько романов) с Достоевским совершается духовная эволюция, завершившаяся признанием в Записной тетради после окончания работы над «Братьями Карамазовыми»: « “Карамазовы”. Мерзавцы дразнили меня необразованною и ретроградною верою в Бога. Этим олухам и не снилось такой (в рукописи – «такое». – *К.С.*) силы отрицания Бога, какое положено в Инквизиторе и в предшествующей главе, которому ответом служит весь роман. Не как дурак же, фанатик, я верую в Бога. И эти хотели меня учить и смеялись над моим неразвитием. Да их глупой природе и не снилось такой **силы отрицание**, которое **перешел** я» [Достоевский 1972–1990: XXVII, 48]. И немного далее: «Не как мальчик же я верую в Бога и Его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла»[15].

Часто цитируется запись Достоевского в ночь смерти первой жены «Маша лежит на столе...», в частности слова о том, что «на земле человек в состоянии переходном. Сам Христос проповедовал Свое учение только как идеал, Сам предрек, что до конца мира будет борьба и развитие (учение о мече), ибо это закон природы, потому что на земле жизнь

[14] Отсылка к Апокалипсису, к посланию Ангелу Лаодикийской церкви: «Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч!» (Ап.3:15)?

[15] К.В. Мочульский писал: «Роман Братья Карамазовы раскрывается перед нами как духовная *биография автора* и *его художественная исповедь*. Но, превращенная в произведение искусства, история личности Достоевского становится историей человеческой личности вообще. Исчезает случайное и индивидуальное, вырастает вселенское и всечеловеческое. В судьбе братьев Карамазовых каждый из нас узнает свою судьбу» [Мочульский: 521].

развивающаяся»; побеждается же «закон природы» стремлением к идеалу, когда человек убеждается, что «высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего *я*, – это как бы уничтожить это *я*, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно» [Достоевский 1972–1990: XX, 172-175]. Но эта запись, надо полагать, касается не только отношений между супругами: «Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, он чувствует страдание и назвал это состояние грехом. Итак, человек беспрерывно должен чувствовать страдание, которое уравновешивается райским исполнением закона, то есть жертвой». И если вдуматься, что значит в «случае Достоевского» «отдать себя всем и каждому безраздельно и беззаветно», – это значит отдать всего себя, весь свой опыт одоления искушений, всю свою личность в творчестве людям.

Все вышесказанное служит, на наш взгляд, убедительным доказательством того, что биография Достоевского непременно должна служить источником при комментировании его произведений, особенно его итогового романа. Но хотелось бы уяснить принципы такого комментирования на нескольких примерах.

При этом мы не будем останавливаться на достаточно простых примерах, вроде сопоставлений топографии и реалий Старой Руссы (где в основном писались «Карамазовы») с изображенным в романе Скотопригоньевском (хотя, как показывают недавние исследования старорусского достоевиста и краеведа К.П. Смольнякова, топография Старой Руссы весьма таинственна и эти сопоставления могут оказаться совсем не простыми) или упоминаний о деревенской дурочке Аграфене из детства братьев Достоевских, по воспоминаниям А.М. Достоевского послужившей прототипом Лизаветы Смердящей [Достоевский 1972–1990: XV, 541]. Не будем говорить и о деле поручика Ильинского, отбывавшего каторжный срок совместно с Достоевским, чья судьба стала основанием для одного из главных «внешних» сюжетов романа[16]. Об этом уже достаточно подробно сказано в достоевистике. Не будем обращаться и к таким фактам, как, например, недолгое пребывание Достоевского в Казани в 1859 г., на пути из Сибири в европейскую часть России, – по мнению Б.В. Федоренко, именно в это время произошло знакомство писателя с теорией Н.И. Лобачевского, преподававшего тогда в местном

[16] В самом начале романа повествователь сообщает нам, что изложение происшедшей в семье Карамазовых «катастрофы» «составит предмет моего первого вступительного романа, или, лучше сказать, его внешнюю сторону» [Достоевский 1972–1990: XIV, 12]. Следовательно, помимо «внешних» сюжетов, в романе есть и внутренние, в которых раскрывается его сокровенный смысл.

университете, что в сочетании с установившимися уже в 1870-е годы дружескими отношениями с профессорами Н.П. Вагнером и А.М. Бутлеровым, воспитанниками Казанского университета, впоследствии повлияло на появление одного из центральных концептов в теории Ивана Карамазова – о евклидовой и неевклидовой геометрии [Федоренко: 615-630]. Остановимся на таких случаях претворения фактов биографии в художественный текст, которые очевидно способствуют обогащению или даже новому прочтению основных смыслов романа.

«Чтобы написать роман, нужно запастись прежде всего *одним* или *несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора **действительно**» – записывал Достоевский в Подготовительных материалах к «Подростку» в 1874 г. [Достоевский 1972–1990: XVI, 10]. Нет сомнения (и это отмечается многими комментаторами), что одним из таких сильнейших впечатлений было для Достоевского горестное потрясение после смерти трехлетнего сына Алеши в мае 1878 г. и последовавшая затем, по совету Анны Григорьевны, желавшей облегчить терзания мужа, поездка, совместно с Вл. Соловьевым, в Оптину Пустынь. Там он трижды встречался со знаменитым старцем Амвросием, от которого удостоился одной из высших похвал для христианина: «Это кающийся» (вся история пребывания Достоевского и Соловьева в монастыре, отзывы о Достоевском других насельников и их последующая оценка «Братьев Карамазовых» подробно освещены в работе о. Геннадия (Беловолова) «Оптинские предания о Достоевском») [Беловолов: 165-174]. Если обратиться к сохранившимся Подготовительным материалам к роману «Братья Карамазовы», то увидим, что *до* поездки авторский замысел был во многом продолжением не реализовавшихся в свое время сюжетных линий «Идиота» (главный герой – Идиот – «держит ораву приемных детей», школу и т.п. – [Достоевский 1972–1990: XV, 200]; ср. с историей отношений Мышкина с Мари и детьми в Швейцарии и планами Достоевского развить эту тему и в российском бытовании князя: [Достоевский 1972–1990: IX, 202, 206, 208 è äð.]. Но затем, *после* пребывания в Оптиной, появляется «схимник» Алеша, живущий на послушании в монастыре (ранее он назывался просто «юноша, дворянин и помещик, предположительно заключившийся (хоть у дяди) послушником» – [Достоевский 1972–1990: XV, 199] и становится в центре замысла, одновременно появляется и будущий Зосима (пока еще «старичок» - [Достоевский 1972–1990: XV, 199-200]. Идиот отходит на периферию, упоминается еще несколько раз [Достоевский 1972–1990: XV, 202, 203, 205] и скоро вовсе исчезает. Нащупываются

центральные темы романа – братства семейного и братства христианского[17], *реальности этого идеала здесь, на земле*, тема «святого и высшего» [Достоевский 1972–1990: XIV, 29], знающего правду и хранящего ее для будущего, «восстановления братского лика братьев» [Предисловие 2007: 8]. Наконец, появляется таинственная фраза о связи земного и небесного: «Человек есть воплощенное Слово. Он явился, чтобы сознать и сказать» [Достоевский 1972–1990: XV, 205]. Объяснить такие метаморфозы без учета двух важнейших событий – смерти сына и поездки в Оптину невозможно, да и вряд ли стоит, а вот в связи с ними четче проясняются основные темы и смыслы романа.

Очень важным средством к характеристике старца Зосимы является то, что он, как отмечает Д. Томпсон, «не творит чудес и не является их свидетелем» [Томпсон: 103]. Но есть в романе эпизод, который можно трактовать как чудо, совершенное старцем: это когда старушка получает письмо от возвращающегося сына Васеньки сразу после того, как встречалась с Зосимой и спрашивала у него, помянуть ли за упокой уже год как переставшего подавать о себе вести из Сибири сына, – а Зосима запрещает ей такое поминание и обещает, что сын вскоре приедет или пришлет письмо (госпожа Хохлакова, к примеру, считает это именно чудом и укрепляется в вере, правда, ненадолго). Но если знать из биографии Достоевского, что с ним, по свидетельству Анны Григорьевны, произошло почти аналогичное событие (сосланный в Сибирь сын няньки их детей Васенька целый год не давал о себе знать, и та обратилась с тем же вопросом, что и старушка в романе, к Достоевскому; он разубедил ее молиться за упокой души ее сына, и она вскоре получила от него письмо[18]), то можно прочесть описанный в романе эпизод и по-другому: либо как простое стечение обстоятельств, либо как отклик Бога на молитву (Достоевского в действительности, Зосимы в романе), *не зависящий от степени святости молящего*. В комментариях этот факт, несомненно, должен быть указан, ибо также способствует, во-первых, прояснению одного из главных смыслов романа – «в **реалисте** вера не от чуда рождается, а чудо от веры» [Достоевский 1972–1990: XIV, 24]. Во-вторых, здесь проявляется свобода *каждого* человека (в том числе читателя) – если не воспринимать происшедшее как простое совпадение, то тогда уже – как

[17] «Старец говорил, что Бог дал родных, чтобы учиться на них *любви*. Общечеловеки ненавидят лиц в частности» [Достоевский 1972–1990: XV, 205].

[18] *Гроссман Л.П.* Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М.-Пгр.: ГИЗ, 1922. С.78.

чудо, всегда возможное и реальное в самой «гуще» действительности (но в таком случае уже все, связанное с Зосимой, понимать в соответствии с этим: в том числе и происшедшее с его телом после смерти – чтобы не уподобиться мадам Хохлаковой, и его пророчество будущего Алеши, что могло бы уберечь от многих спекуляций относительно содержания второго, не написанного романа). И связана такая свобода именно с образом Зосимы. Все это – в числе основных смысловых центров романа и еще раз демонстрирует тесную связь биографического материала и художественного мира романа.

Безусловно, необходимо учитывать и то влияние, которое оказали на формирование идеала братства как одной из основ мировидения Достоевского и центрального в романе «Братья Карамазовы» отношения Федора Михайловича с братом Михаилом, в том числе их переписка в 1838-1843 гг., их совместная журнальная работа, вообще их уникальная духовная связь друг с другом, что уже отмечено исследователями[19]. Несмотря на сложности в определенные периоды в их отношениях, отношения эти являются жизненным доказательством основной темы романа – «были бы братья, будет и братство» [Достоевский 1972–1990: XIV, 286].

Замечательное описание, принадлежащее перу А.Ф. Кони, посещения Достоевским колонии малолетних преступников на Охте летом 1877 г., его общение с питомцами, то, как он устанавливал доверие к себе этих рано отчаявшихся существ, то, как они провожали его: «Приезжайте опять! Мы вас очень будем ждать...» поразительно напоминает общение Алеши Карамазова со школьниками в заключительных главах «Братьев Карамазовых». И с такой «привязкой» должно быть несомненно включено в комментарий к роману, ибо показывает *реальность* преображения человека, даже самого, казалось бы, потерянного, «восстановления погибшего человека», о чем, как об основной мысли всего искусства девятнадцатого столетия», писал Достоевский еще в предисловии к публиковавшемуся в журнале «Время» переводу «Собора парижской Богоматери», выражая при этом надежду, что в недалеком будущем она воплотится в каком-нибудь «великом произведении искусства» [Достоевский 1972–1990: XX, 28-29]. Можно сказать, что «Братья Карамазовы» и явились таким романом.

[19] «Братские связи Достоевских уникальны. <...> Они существенно повлияли на творчество Ф.М. Достоевского. Его самый великий итоговый роман называется “*Братья* Карамазовы”» [Дудкин: 9]. См. также: [Баршт: 27-51].

В ходе этой же поездки Достоевский говорил автору воспоминаний о том, почему ему не понравилась церковь в колонии: «К чему такое обилие образов? Для того чтобы подействовать на душу входящего, нужно лишь несколько изображений, но строгих, даже суровых, как строга должна быть вера и суров долг христианина» [Достоевский в воспоминаниях: 241-245]. Это как бы в свернутом виде ответ на все упреки Достоевскому в «розовом», сентиментальном христианстве, звучавшие после выхода в свет «Братьев Карамазовых». Ведь по существу итоговый роман Достоевского – очень суровая и строгая по отношению к человеческой природе и перспективам ее преображения книга. Ожидающая еще исследователя, который бы это доказал.

На наш взгляд, удивительно, что никто из исследователей не соотнес знаменитый финал поэмы «Великий инквизитор»: «Но Он (Христос. – *К.С.*) вдруг молча приближается к старику и тихо целует его в бескровные девяностолетние уста. <...> Поцелуй горит на его сердце, но старик остается в прежней идее» [Достоевский 1972–1990: XIV, 239] – с восклицанием Карла фон Моора из шиллеровских «Разбойников» (после обманного письма брата Франца): «Поцелуй в уста и кинжал в сердце!». Эта фраза тоже звучит в романе «Братья Карамазовы», но ранее: после «сходки» в келье старца Зосимы, ее приводит Федор Павлович в своем обличении «отцов-монахов» на обеде у игумена [Достоевский 1972–1990: XIV, 83][20]. Есть ли здесь смысловая связь, задуманная самим Достоевским, и в чем она? Трудно утверждать однозначно, но, на наш взгляд, связь есть, и надо в комментариях, хотя бы в виде предположения, на нее указать. Одна из трактовок может быть связана с тем, что Федор Павлович в своих речах во время посещения монастыря постоянно кощунственно искажает евангельские цитаты («возлюбила много», «сосцы») а в данном случае через эту шиллеровскую цитату вызывает в сознании имплицитно содержащийся в ней евангельский стих: «Ибо слово Божие живо и действенно и острее всякого меча обоюдоострого: оно проникает до разделения души и духа, составов и мозгов, и судит помышления и намерения сердечные» (Евр.4:12)[21]; затем

20 П.Е. Фокин пишет, что *все* обличительные слова Федора Павловича в столовой игумена, включая вышеприведенную фразу, «вполне могли бы быть использованы в качестве эпиграфа к монологу великого инквизитора». Исследователь связывает три эпизода романа: поклон Зосимы Дмитрию и скрытое здесь противостояние Ивана и Зосимы (тезис) – шутовство и бесчинства Федора Павловича – поцелуй Пленника в поэме Ивана (синтез) [Фокин: 123].

21 С.Г. Бочаров связывает эту цитату из Послания апостола Павла со словами Достоевского из записи «Маша лежит на столе...»: «Сам Христос предрек, что до конца мира будет борьба и развитие (учение о мече)...» [Бочаров: 89-90]. Безусловно, это единая смысловая цепь.

этот образ повторяется в Откровении св. ап. Иоанна Богослова: «Он держал в деснице Своей семь звезд, и из уст Его выходил острый с обеих сторон меч» – Откр.1:16)[22]. А уже в финале поэмы «Великий инквизитор» эта евангельская истина реализуется в истинном смысле своем: Христос здесь не произносит слов, но ведь Он Сам – Слово, и это Слово (здесь и в главе «Кана Галилейская») становится центральным Образом романа, выявляющим «помышления и намерения сердечные» всех персонажей и помогающим преображению: «Итак, кто во Христе, тот новая тварь; древнее прошло, теперь все новое» (2 Кор.5:17).

Однако, упомянув в данном случае эту драму Шиллера, нельзя обойти многое другое. Драма эта, в Малом театре (?), с П.В. Мочаловым в главной роли, произвела на десятилетнего Достоевского «сильнейшее впечатление» (как он сам признавался после завершения работы над «Братьями Карамазовыми» в письме Н.Л. Озмидову от 18 августа 1880 г. – [Достоевский 1972–1990: XV, 212] и не только вследствие своей художественной мощи и глубины мысли, но и, можно предположить, вследствие очень остро поставленной там проблемы отношений между отцом и сыновьями и того, кто может считаться истинным отцом: тот, кто является таковым по кровному родству или тот, кто это право заслужил, – проблемы, которая волновала Достоевского всю жизнь, *возможно*, из-за непростых отношений между отцом и детьми в семье Михаила Андреевича Достоевского. Эта шиллеровская драма и вообще шиллеровская тема скрыто присутствуют и в других романах Достоевского (*частично* об этом говорится в монографии Н. Вильмонта «Достоевский и Шиллер»[23]), но открыто выходят «на поверхность» только в его итоговом романе (при том, что в остальных четырех великих романах упоминаний имени Шиллера и его произведений *гораздо* меньше, а в «Идиоте» и в «Подростке» их нет вообще). В комментариях нельзя не попробовать объяснить, почему весь роман «Братья Карамазовы» буквально пронизан цитатами из шиллеровских произведений, упоминаний их, ссылками на них, явными и скрытыми (а в Подготовительных материалах к роману их еще больше). Шиллера цитируют все Карамазовы – Федор Павлович, Митя, Иван, *кроме Алеши* – но и тот *узнает*

22 «С середины XVI в. изображение Христа – Царя Царем, в венце, восседающего на белом коне, с мечом, исходящим из уст, является обязательной частью русских циклов иллюстраций Апокалипсиса» [Преображенский: 280].

23 *Вильмонт Н.* Достоевский и Шиллер: заметки русского германиста. М.: Советский писатель, 1984.

эти цитаты[24]. Число таких цитат уступает только (совсем ненамного) числу упоминаний Христа. Разрушение связей между отцом и детьми, разрушение братской любви, неприятие Бога и мира, а с другой стороны – величие Бога и величие созданного Им человека, проявляющееся даже в жестокостях, прощение всех в конце времен, когда страдания невинно замученного старика могут искупить всю чашу грехов человечества, – тоже основные темы «Разбойников», отразившиеся в «Братьях Карамазовых». Рассуждения об отцовстве «истинном и ложном» в выступлении адвоката Фетюковича в ходе суда над Митей почти полностью заимствованы из речей Франца фон Моора[25].

Но нельзя не сказать достаточно подробно и о том, что замысел «Жития великого грешника» («великий грешник» – так Карл фон Моор характеризует себя) с конца 1860-х годов (и даже еще раньше, до того, как этот замысел был осознанно сформулирован)[26] становится главным сюжетом всего творчества Достоевского. За восторгами молодости («я вызубрил Шиллера, говорил им, бредил им; и я думаю, что ничего более кстати не сделала мне судьба в моей жизни, как дала мне узнать великого поэта в такую эпоху моей жизни» – [Достоевский 1972–1990: XXVIII, I, 69] последовало издевательство над шиллеровским героем (как и над многим другим в «злой период»[27] творчества Достоевского) в «Селе Степанчикове» (отчасти и позднее, в «Униженных и оскорбленных»), затем забвение на время шиллеровской темы (впрочем, в «Вечном муже» появляется «Шиллер в образе Квазимодо» - [Достоевский 1972–1990: IX, 102] и вновь возвращение к ней начиная с «Преступления и наказания», когда возможность или невозможность возрождения «великого грешника» становится основной темой «достоевского» твор-

---

24 Д. Чижевский указывает еще и на то, что слова Алеши о близости игры и искусства (в разговоре с Колей Красоткиным) повторяют одну из центральных мыслей «Писем об эстетическом воспитании человека» Шиллера [Чижевский: 31].

25 Не забудем, что «Разбойники» (как и некоторые другие произведения Шиллера) в свое время были переведены М.М. Достоевским. Ф.М. Достоевский, получив в 1844 г. от брата этот перевод и сделав некоторые замечания, в целом высоко оценил его: «Перевод удивительный в полном смысле слова» [Достоевский 1972–1990: XXVIII, I, 89]. Перевод этот был в дальнейшем опубликован в собрании сочинений Шиллера, изданном под редакцией Н.В. Гербеля в 1857 г.

26 Выйдя из каторги, Достоевский просил брата прислать ему труды Канта, Гегеля, Геродота, Плутарха, Вико, Гизо, Огюстена Тьерри, Тьера, Ранке – явно не для «Села Степанчикова» и «Дядюшкина сна», создаваемых в те годы!

27 Таковым мы предпочитаемым называть семипалатинский период жизни и творчества Достоевского, время создания «Села Степанчикова» и «Дядюшкиного сна», где пародируются многие сюжеты русской литературы и высмеивается все «великое и прекрасное» (выражение из «Разбойников» Шиллера: [Шиллер: I, 374].

чества. Можно предположить, что задуманный на каторге роман «Исповедь», который «окончательно утвердит мое имя», но который «еще самому надо пережить» [Достоевский 1972–1990: XXVIII, I, 351], как писал Достоевский брату Михаилу, реализовался потом через великие романы, ставшие в первую очередь исповедью самого Достоевского. Особо следует отметить, что «Разбойники» первоначально назывались «Блудный сын», об этом «не мог не знать Достоевский, читавший Шиллера в посмертном издании Готфрида Кернера» [Вильмонт: 194].

Но Достоевский периода «Братьев Карамазовых» по-новому решает проблему «высшего человека» (Дмитрий говорит Алеше: «Я хоть и говорю. что Иван над нами высший, но ты у меня херувим. <...> Может, ты-то и есть высший человек, а не Иван» – [Достоевский 1972–1990: XV, 34]. Проблема «высшего человека» волновала и Шиллера. Для немецкого поэта «высшим», идеалом (возможным скорее всего только в искусстве – «эстетический тип») был человек, в котором разум и чувственность, «ангелоподобность» и «насекомость»[28] находятся в гармонии, в гармонию же их приводит красота, ее созерцание, эстетическая деятельность, это облагораживает человека и делает его свободным от страстей; однако доступно это не всем[29]. Отчасти и сам Достоевский в молодости склонен был так думать, сопоставляя Гомера с Христом [Достоевский 1972–1990: XXVIII, I, 69] и затем, уже после каторги, излагая Н.Д. Фонвизиной свое в**и**дение Христа: «нет ничего **прекраснее**, глубже, симпа<ти>чнее, разумнее, мужественнее и совершеннее» (однако интуиция гения тут же подсказала, что *такой* Христос может быть «вне истины»).

Но для Достоевского в «Братьях Карамазовых» человек не может быть спасен красотой (имеющей двойственную природу – идеал Мадонны и идеал содомский). «Святое и высшее» [Достоевский 1972–1990: XIV, 29] становится своего рода антитезой «великому и прекрасному». Человек спасается лишь возрождением образа Божьего в себе. Как восклицает в исповеди Алеше Дмитрий: «Слава Высшему на свете, слава Высшему во мне!» [Достоевский 1972–1990: XIV, 99][30]. Сравним его же слова, сказанные Алеше перед судом: «Брат, я в себе в эти два по-

[28] «Насекомым – сладострастье, Ангел Богу предстоит» [Достоевский 1972–1990: XIV, 99].

[29] Об этом см. также: [Чижевский: 42-43].

[30] В комментарии ПСС эти слова соотносятся с ангельским хором, приветствующим Рождество: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение» (Лк.2:14) (15;541) – и, добавим, началом великого славословия, певаемого ежевечерне в православных храмах.

следние месяца нового человека ощутил. Воскрес во мне новый человек! Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром» [Достоевский 1972–1990: XV, 30][31]. А возможность воскресения (или, говоря любимым словом Достоевского, «примирения» с Богом), открытая Христом для каждого, и есть прощение, принимаемое (или не принимаемое) и даруемое (или не даруемое) по свободной воле человека. Не случайно тема прощения становится центральной в «Братьях Карамазовых».

В то же время черт в беседе с Иваном высмеивает его тягу к «великому и прекрасному», увязывая эту тягу с подспудным желанием, чтобы сатана явился ему, «великому человеку», «в красном сиянии, “гремя и блистая”, с опаленными крыльями» [Достоевский 1972–1990: XV, 81], и добавляет: «Ты решительно ждешь от меня чего-то великого, а может быть, и прекрасного. Это очень жаль, потому что я даю лишь то, что могу». И через пару страниц опять «Не требуй от меня всего “великого и прекрасного”, и увидишь, **как мы дружно с тобой уживемся**» [Достоевский 1972–1990: XV, 75-76, 81].

И теодицея, нащупываемая Шиллером в стихотворении «Резиньяция» («Отречение»), в «Дон Карлосе» и в других сочинениях (человеку приходится принимать творящееся вокруг и творимое им самим зло как следствие свободы, но это обрекает его на отказ от земной радости: «Кто не имеет веры, наслаждайся, А верующий – благ земных лишайся!» [Шиллер: I, 148]), у Достоевского оформляется в грандиозную поэму «Великий инквизитор» и в шестую книгу романа – «Русский инок», с четкой антитезой: рабство и тогда *земное* благополучие[32] – и свобода и тогда *личная* ответственность каждого за все добро и зло в бытии; но только это и несет *подлинную радость преображения и воссоединения с Небом*, доступную уже здесь, на земле, всем. Имя Шиллера, образы и идеи великого немецкого поэта, в молодые годы бывшие для

[31] Зосима говорит в самом начале романа: «Если что и охраняет общество даже в наше время и даже самого преступника исправляет и в другого человека перерождает, то это опять-таки лишь закон Христов, сказывающийся в сознании собственной совести» [Достоевский 1972–1990: XIV, 60]. А «моя совесть <...> есть судящий во мне Бог» [Достоевский 1972–1990: XXIV, 109], Записная тетрадь Достоевского).

[32] В Подготовительных материалах Великий инквизитор говорит: «Зачем нам там? <...> Мы любим землю. Шиллер **поет** о радости <...> Чем куплена радость? Каким потоком крови, мучений, подлости, зверств, которых нельзя перенести?» [Достоевский 1972–1990: XV, 230]. В рамках земной дихотомии совместить эти два полюса действительно нельзя и потому ода «К радости» начинается со слов «Радость, пламя неземное» и далее «слабым и сирым» предлагается только «терпеть», в ожидании того, что «там награда и возмездье» [Шиллер: I, 149, 151].

Достоевского «волшебным звуком, вызывающим столько **мечтаний**» [Достоевский 1972–1990: XXVIII, I, 69], в итоговом романе писателя выстроились в *реальную* и строгую картину мироздания.

При анализе эволюции шиллеровской темы в духовной биографии Достоевского, в частности, видно, как духовный путь писателя, описав некую параболу, через ряд кризисов и преодоления их в процессе создания великих романов, возвращается в «Братьях Карамазовых», *на несравненно более высоком уровне,* к идеалам начала 1840-х годов, когда Достоевский писал брату: «Как-то расширяется душа, чтобы понять великость жизни» [Достоевский 1972–1990: XXVIII, I, 78].

Список литературы

1. *Баршт К.А.* Эпистолярная форма и двойная наррация в повествовательной модели Ф.М. Достоевского // Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя / Под ред. С. Алоэ. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. (Dostoevsky Monographs. Вып. 3). С. 26-51.

2. *Беловолов Геннадий*, свящ. Оптинские предания о Достоевском // Статьи о Достоевском. 1971–2001 / Сост. и отв. ред. Б.Н. Тихомиров. СПб.: Серебряный век, 2001. Ñ. 165-174.

3. *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.magister.msk.ru/library/philos/berdyaev/berdn008.htm

4. *Бочаров С.Г.* Пустынный сеятель и великий инквизитор // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы. Современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2007. Ñ. 392-452.

5. *Бурсов Б.И.* Выступление на «круглом столе» «Сопоставляя точки зрения. Ф.М. Достоевский и мировая литература» // Иностранная литература. 1981. №1. Ñ. 179-214.

6. *Вильмонт Н.* Достоевский и Шиллер: заметки русского германиста. М.: Советский писатель, 1984. 278 с.

7. *Гроссман Л.П.* Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М.-Пгр.: ГИЗ, 1922. 117 с.

8. *Губайловский В.* Геометрия Достоевского. Тезисы к исследованию // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2007. С. 39-69.

9. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Л.: Наука, 1972–1990.

10. Достоевский: дополнения к комментарию / под ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 2005. 694 с.

11. *Дудкин В.В.* Михаил и Федор Достоевские: феномен братства // Достоевский и мировая культура, №27. СПб.: Серебряный век, 2010. С. 9-20.

12. *Касаткина Т.А.* Предисловие // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: Современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2007. С. 3-9.

13. Комментарий: блеск и нищета жанра в современную эпоху. Доклад в рамках XI Лотмановских чтений. Москва, РГГУ, 20 декабря 2003 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/komm10.html

14. *Мочульский К.В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский / Составл. и послеслов. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1995. 608 с.

15. *Набоков В.В.* Николай Гоголь // Новый мир. 1987. №4. С. 173-227.

16. *Преображенский А.С., Сиротинская А.А.* Царь Царем // Иконы Мурома. М.: Северный паломник, 2006. Ñ. 280-282.

17. *Степанян К.А.* Роман “Преступление и наказание” в творческой биографии Достоевского: изменение сюжетной структуры произведения, поэтики и принципов художественной антропологии. Доклад на XVI симпозиуме Международного Общества Достоевского в июне 2016 г. в Гранаде // Mundo Eslavo. 2017. №16. С. 245-253.

18. *Страхов Н.Н.* Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/memory/v-vospominaniyah-sovremennikov/strahov-vospominaniya-o-dostoevskom.htm

19. *Тихомиров Б.Н.* «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»: Статьи и эссе о Достоевском. СПб.: Серебряный век, 2012. 504 с.

20. *Томпсон Д.Э.* «Братья Карамазовы» и поэтика памяти / Перев. с англ. Н.М. Жутовской и Е.М. Видре. СПб.: Академический проект, 2000. 344 с.

21. Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т. 2. Сост. и коммент. текста К. Тюнькина и М. Тюнькиной. М.: Художественная литература, 1990. 367 с.

22. *Федоренко Б.В.* Математически о сближении параллельных, о Боге // Достоевский: дополнения к комментарию. / Под ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 2005. С. 615-630.

23. *Фокин П.Е.* Поэма «Великий инквизитор» и футурология Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 12. СПб.: Издательство «Дмитрий Буланин», 1996. С. 190-200.

24. *Фокин П.Е.* Поэма Ивана Карамазова «Великий инквизитор» в идейной структуре романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2007. С. 115-136.

23. *Фридлендер Г.М.* Творческий процесс Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 12. СПб.: Издательство «Дмитрий Буланин», 1996. С. 5-42.

26. *Чижевский Д.И.* Шиллер и «Братья Карамазовы» // Достоевский. Материалы и исследования. Т.19. СПб: Наука, 2010. С. 25-53.

27. *Чирсков Ф.Б.* Правда как дар. Мысли о Достоевском // Статьи о Достоевском. 1971-2001 / Сост. и отв. ред. Б.Н. Тихомиров. СПб.: Серебряный век, 2001. С. 27-37.

28. *Шаулов С.* Эволюция «эпистолярного героя» Ф.М. Достоевского: к проблеме творческой рефлексии писателя // Достоевский: философское мышление, взгляд писателя / Под ред. С. Алоэ. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. (Dostoevsky Monographs. Вып. 3). С. 52-69.

29. *Шиллер Ф.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955. 782 с.

References

1. *Barsht K.A.* Epistolyarnaya forma i dvojnaya narraciya v povestvovatel'noj modeli F.M. Dostoevskogo // Dostoevskij: Filosofskoe myshlenie, vzglyad pisatelya / Pod red. S. Aloeh [*Epistolary Forn and Double Narration in F.M. Dostoyevsky's Narrative Model*. Dostoyevsky: Philosophical Thought, View of the Writer, ed. by S. Aloe (In Russ.)]. St.Petersburg, Dmitrij Bulanin, 2012. (Dostoevsky Monographs. Vyp. 3).

2. *Belovolov Gennadij*, svyashch. Optinskie predaniya o Dostoevskom // Stat'i o Dostoevskom. 1971 – 2001 / Sost. i otv. red. B.N. Tihomirov [*Optina Stories about Dostoyevsky*. Articles about Dostoyevsky. 1971 – 2001, ed. by B.N. Tikhomirov (In Russ.)]. St.Petersburg, Serebryanyj vek, 2001.

3. *Berdyaev N.A.* Mirosozercanie Dostoevskogo [Elektronnyj resurs] http://www.magister.msk.ru/library/philos/berdyaev/berdn008.htm [*Dostoyevsky's Worldview* [Electronic Resource]. — Access mode: http://www.magister.msk.ru/library/philos/berdyaev/berdn008.htm (In Russ.)].

4. *Bocharov S.G.* Pustynnyj seyatel' i velikij inkvizitor // Roman F.M. Dostoevskogo «Brat'ya Karamazovy. Sovremennoe sostoyanie izucheniya / pod red. T.A. Kasatkinoj; In-t mirovoj literatury im. A.M. Gor'kogo RAN [*The Lonely Doer and The Great Inquisitor*. F.M. Dostoyevsky's Novel "The Brothers Karamazov". Modern State of Studies, ed. by T.A. Kasatkina; IMLI RAS (In Russ.)]. Moscow, Nauka, 2007.

5. *Bursov B.I.* Vystuplenie na «kruglom stole» «Sopostavlyaya tochki zreniya. F.M. Dostoevskij i mirovaya literatura» // Inostrannaya literatura. 1981, №1 [*Contribution at the roundtable discussion "Comparing Points of View. F.M. Dostoyevsky and the World Culture*". World Literature. 1981, #1 (In Russ.)]. Pp. 179-214.

6. *Chirskov F.B.* Pravda kak dar. Mysli o Dostoevskom // Stat'i o Dostoevskom. 1971-2001 / Sost. i otv. red. B.N. Tihomirov [*Truth as a Gift. Thoughts about Dostoyevsky*. Articles about Dostoyevsky. 1971-2001, ed. by B.N. Tikhomirov (In Russ.)]. St. Petersburg, Serebryanyj vek, 2001. Pp. 27-37.

7. *Chizhevskij D.I.* Shiller i «Brat'ya Karamazovy» // Dostoevskij. Materialy i issledovaniya. T. 19 [*Schiller and "The Brothers Karamazov"*. Dostoyevsky. Materials and Studies. Vol. 19 (In Russ.)]. St. Petersburg, Nauka, 2010. Pp. 25-53.

8. *Dostoevskij F.M.* Polnoe sobranie sochinenij v 30-ti tomah [*Complete Works in 30 vls.* (In Russ.)]. Leningrad. Nauka, 1972—1990.

9. Dostoevskij: dopolneniya k kommentariyu / pod red. T.A. Kasatkinoj; In-t mirovoj literatury im. A.M. Gor'kogo [*Dostoyevsky: Additions to the Commentary*, ed. by T.A. Kasatkina; IMLI RAS (In Russ.)]. Moscow, Nauka, 2005. 694 p.

10. *Dudkin V.V.* Mihail i Fedor Dostoevskie: fenomen bratstva // Dostoevskij i mirovaya kul'tura, №27 [*Mikhail and Fedor Dostoyevsky: the Phenomenon of Brotherhood*. Dostoyevsky and the World Culture, # 27 (In Russ.)]. St. Petersburg, Serebryanyj vek, 2010. Pp. 9-20.

11. F.M. Dostoevskij v vospominaniyah sovremennikov. V 2-h t. T.2. Sost. i komment. teksta K. Tyun'kina i M. Tyun'kinoj [*F.M. Dostoyevsky in His Contemporaries' Memoirs*. In 2 vls. Vol. 2. Ed. and comm. by K. Tyunkin and M. Tyunkina (In Russ.)]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1990. 367 p.

12. *Fedorenko B.V.* Matematicheski o sblizhenii parallel'nyh, o Boge // Dostoevskij: dopolneniya k kommentariyu / Pod red. T.A. Kasatkinoj; In-t mirovoj literatury im. A.M. Gor'kogo [*Mathematically about the Parallels Coming Closer, about God*. Dostoyevsky: Additions to the Commentary, ed. by T.A. Kasatkina; IMLI RAS (In Russ.)]. Moscow, Nauka, 2005. C. 615-630.

13. *Fokin P.E.* Poehma «Velikij inkvizitor» i futurologiya Dostoevskogo // Dostoevskij. Materialy i issledovaniya. T.12 [*The Poem "Grand Inquisitor" and Dostoyevsky's Futurology*. Dostoyevsky: Materials and Studyes. Vol. 12 (In Russ.)]. St. Petersburg, Izdatel'stvo «Dmitrij Bulanin», 1996. Pp. 190-200.

14. *Fokin P.E.* Poehma Ivana Karamazova «Velikij inkvizitor» v idejnoj strukture romana F.M. Dostoevskogo «Brat'ya Karamazovy» // Roman F.M. Dostoevskogo «Brat'ya Karamazovy»: sovremennoe sostoyanie izucheniya / pod red. T.A. Kasatkinoj; In-t mirovoj literatury im. A.M. Gor'kogo RAN [*Ivan Karamazov's Poem "Grand Inquisitor" in the Ideal Structure of F.M. Dostoyevsky's Novel "The Brothers Karamazov"*. F.M. Dostoyevsky's Novel "The Brothers Karamazov": The Modern State of Studies, ed. by T.A. Kasatkina; IMLI RAS (In Russ.)]. Moscow, Nauka, 2007. Pp. 115-136.

15. *Fridlender G.M.* Tvorcheskij process Dostoevskogo // Dostoevskij. Materialy i issledovaniya. T.12 [*Dostoyevsky's Process of Writing*. Dostoyevsky. Materials and Studies. Vol. 12 (In Russ.)]. St. Petersburg, Izdatel'stvo «Dmitrij Bulanin», 1996. Pp. 5-42.

16. *Grossman L.P.* Seminarij po Dostoevskomu. Materialy, bibliografiya i kommentarii [*Dostoyevsky Seminar. Materials, Bibliography and Commentary* (In Russ.)]. Moscow – Petrograd: GIZ, 1922. 117 p.

17. *Gubajlovskij V.* Geometriya Dostoevskogo. Tezisy k issledovaniyu // Roman F.M. Dostoevskogo «Brat'ya Karamazovy»: sovremennoe sostoyanie izucheniya / pod red. T.A. Kasatkinoj; In-t mirovoj literatury im. A.M. Gor'kogo RAN [*Dostoyevsky's Geometry. Points to the Study.* F.M. Dostoyevsky's Novel "The Brothers Karamazov": Modern State of Studies, ed. by T.A. Kasatkina: IMLI RAS (In Russ.)]. Moscow, Nauka, 2007. P. 39-69.

18. *Kasatkina T.A.* Predislovie // Roman F.M. Dostoevskogo «Brat'ya Karamazovy»: Sovremennoe sostoyanie izucheniya / pod red. T.A. Kasatkinoj; In-t mirovoj literatury im. A.M. Gor'kogo RAN [*Preface*. F.M. Dostoyevsky's Novel "The Brothers Karamazov": Modern State of Studies, ed. by T.A. Kasatkina: IMLI RAS (In Russ.)]. Moscow, Nauka, 2007. Pp. 3-9.

19. Kommentarij: blesk i nishcheta zhanra v sovremennuyu ehpohu. Doklad v ramkah XI Lotmanovskih chtenij. Moskva, RGGU, 20 dekabrya 2003 g. [Elektronnyj resurs] http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/komm10.html [*Splendor and Misery of the Genre in the Modern Age*. Report at the XIst Lotman Readings. Moscow, RGGU, 20 Dec. 2003 [Electronic Resource]. – Access Mode: http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/komm10.html (In Russ.)].

20. *Mochul'skij K.V.* Gogol'. Solov'ev. Dostoevskij / Sostavl. i posleslov. V.M. Tolmacheva [*Gogol. Solovjev. Dostoyevsky*, ed. and afterword by V.M. Tolmachev (In Russ.)]. Moscow, Respublika, 1995. 608 p.

21. *Nabokov V.V.* Nikolaj Gogol' // Novyj mir. 1987, №4 [*Nikolaj Gogol.* Novyi mir. 1987, #4 (In Russ.)]. Pp. 173-227.

22. *Preobrazhenskij A.S., Sirotinskaya A.A.* Car' Carem // Ikony Muroma [*King of Kings.* Murom Icons (In Russ.)]. Moscow, Severnyj palomnik, 2006. Pp. 280-282.

23. *Shaulov S.* Evolyuciya «epistolyarnogo geroya» F.M. Dostoevskogo: k probleme tvorcheskoj refleksii pisatelya // Dostoevskij: filosofskoe myshlenie, vzglyad pisatelya / Pod red. S.

Aloeh [*The Evolution of F.M. Dostoyevsky's "Epistolary Genre": to the Problem of the Author's Artistic Reflection.* Dostoyevsky: Philosophical Thought, the Writer's View, ed. by S. Aloe (In Russ.)]. St. Petersburg, Dmitrij Bulanin, 2012. (Dostoevsky Monographs. Is. 3). Pp. 52-69.

24. *Shiller F.* Sobranie sochinenij v 7 t. T.1 [*Selected Works in 4 vls.* Vol. 1 (In Russ.)]. Moscow, GIHL, 1955. 782 p.

25. *Stepanyan K.A.* Roman "Prestuplenie i nakazanie" v tvorcheskoj biografii Dostoevskogo: izmenenie syuzhetnoj struktury proizvedeniya, poehtiki i principov hudozhestvennoj antropologii. Doklad na XVI simpoziume Mezhdunarodnogo Obshchestva Dostoevskogo v iyune 2016 g. v Granade (v pechati v zhurnale «Mundo Eslavo», 2017, №16) ["*The Crime and the Punishment" in Dostoyevsky's Artistic Biography: Change of the Narrative Structure, Poetics and Artistic Anthropology of the Book*. Report at the XVI Symposium of the International Dostoyevsky Society in June 2016, Granada. Mundo Eslavo. 2017. #16 (In Russ.)]. Pp. 245-253.

26. *Strahov N.N.* Vospominaniya o Fedore Mihajloviche Dostoevskom. [Elektronnyj resurs] http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/memory/v-vospominaniyah-sovremennikov/strahov-vospominaniya-o-dostoevskom.htm [*Memoirs of Fedor Mikhailovitch Dostoyevsky* [Electronic Recourse]. – Access Mode: http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/memory/v-vospominaniyah-sovremennikov/strahov-vospominaniya-o-dostoevskom.htm (In Russ.)].

27. *Tihomirov B.N.* «...Ya zanimayus' etoj tajnoj, ibo hochu byt' chelovekom»: Stat'i i ehsse o Dostoevskom ["*...I Study this Mystery for I Want to be a Human": Articles and Essays about Dostoyevsky* (In Russ.)]. St. Petersburg, Serebryanyj vek, 2012. 504 p.

28. *Tompson D.E.* «Brat'ya Karamazovy» i poehtika pamyati / Perev. s angl. N.M. ZHutovskoj i E.M. Vidre ["*The Brothers Karamazov" and the Poetics of Memory*, trans. by N.M. Zhykovskaja and E.M. Vidre (In Russ.)]. St. Petersburg, Akademicheskij proekt, 2000. 344 p.

29. *Vil'mont N.* Dostoevskij i Shiller: zametki russkogo germanista [*Dostoyevsky and Schiller: Notes of a Russian Germanist* (In Russ.)]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1984. 278 p.

DOI 10.22455/2619-0311-2018-3-143-160
УДК 8.82.0
ББК 83. 3(0)5

А.Л. Гумерова

«Победная повесть, или торжество веры христианской» И.-Г. Юнга-Штиллинга как возможный источник «Великого инквизитора»

A.L. Gumerova

I.-G. Jung-Stilling's "Victorious Tale, or The Triumph of the Christian Faith" as a Possible Source of "Grand Inquisitor"

Об авторе: Анна Леонидовна Гумерова, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела теории литературы института мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук, г. Москва.

E-mail: gratia4@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена возможности обращения Ф.М. Достоевского в романе «Братья Карамазовы» - главным образом в главе «Бунт. Великий инквизитор», к малоизвестному в настоящее время, но довольно распространенному в первой половине девятнадцатого века в самых разных религиозно-мистических кругах русского общества толкованию на Апокалипсис Иоанна Богослова – «Победная повесть, или торжество веры христианской» немецкого богослова XVIII века И.Г. Юнга-Штиллинга. По мнению ряда исследователей, цитирование Священного Писания в произведениях Достоевского может быть названо толкованием. Сравнивая функционирование скрытых цитат из Апокалипсиса в «Великом инквизиторе» Ивана Карамазова с толкованием этих цитат в «Победной повести», можно с достаточной степенью уверенности сказать, что в ряде случаев эти толкования совпадают, а в ряде случаев Иван Карамазов, повествователь или же сам Достоевский отчетливо полемизируют с толкованиями Юнга-Штиллинга, и в любом случае практически во всех случаях появления в романе «Братья Карамазовы» скрытых цитат из Апокалипсиса можно отметить скрытую отсылку на толкование Юнга-Штиллинга. Возможность задействовать «Победную повесть» Юнга-Штиллинга при изучении роли и функции цитат из Апокалипсиса в романе «Братья Карамазовы» помогает отчетливее понять авторский замысел в тех случаях, когда прямое сопоставление этих же скрытых цитат с библейским текстом может вызывать затруднения. В статье ставится вопрос о проблеме некорректного определения того или иного источника цитаты или идеи в произведении и необходимости обращения к малоизвестным источникам для создания адекватного комментария к произведению.

Ключевые слова: цитата, Апокалипсис, толкование, Юнг-Штиллинг, «Победная повесть», Достоевский, «Братья Карамазовы», «Великий инквизитор».

Для цитирования: *Гумерова А.Л.* «Победная повесть, или торжество веры христианской» И.-Г. Юнга-Штиллинга как возможный источник «Великого инквизитора» // Достоевский и мировая культура. 2018. No 3. С. 143-160. DOI: 10.22455/2619-0311-2018-3-143-160

About the author: Anna L. Gumerova, PhD in Philology, Senior Researcher of the Theory of Literature (Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences), Moscow.

E-mail: gratia4@yandex.ru

Abstract: This article examines the possibility of F.M.Dostoeyvsky's reference in "The Brothers Karamazov" (generally in the chapter "Rebellion. The Grand Inquisitor") to a John the Baptist's Apocalypse interpretation that is little known nowadays. It is "Triumph of the Christian Faith" by a German theologian of the 18th c. J.H. Jung-Stilling that was quite popular in the first half of the 19th c. in the different spiritual groups of the Russian society. According to several researchers, quoting Bible in Dostoyevsky's works can be named interpretation. While comparing functions of the hidden Apocalypse quotes in Ivan Karamazov's "The Grand Inquisitor" to the interpretation of these quotes in "Triumph of the Christian Faith", we can safely say that in a number of occasions these interpretations are the same. And sometimes Ivan Karamazov, the narrator or Dostoyevsky himself explicitly argues with Jung-Stilling's interpretations: and in all cases, when we see a hidden Apocalypse quote in the novel "The Brothers Karamasov", there is a hidden allusion to Jung-Stilling's interpretation. A possibility of using "Triumph of the Christian Faith" while analyzing the role and functioning of Apocalypse quotes in the novel "The Brothers Karamazov" helps us better understand the author's intention, when a direst juxtaposition with the Biblical text can cause some problems. The article covers a question of incorrect sourcing a quote or an idea in fiction and states that it is necessary to refer to a relatively unknown source for creating an adequate commentary to a work of fiction.

Key words: quotes, Apocalypse, interpretation, Jung-Stilling, "Victorious Tale", Dostoyevsky, "The Brothers Karamazov", "The Grand Inquisitor".

Данная статья посвящена теме влияния на творчество Достоевского религиозной мистической литературы первой трети XIX века. Эта тема разрабатывается в последнее время, однако поскольку сама эта литература остается малоизвестной, ее влияние на Достоевского изучено еще далеко не достаточно.

В ряде статей нашего коллективного труда поднимается важная проблемы – проблема соответствия комментария комментируемому тексту. Однако для темы моей статьи важна и другая проблема возможности адекватного тексту комментария – малоизвестность источника, необходимого для точного комментария. Зачастую на конференциях, посвященных творчеству Достоевского, при обсуждении работ о возможных цитатах из Священного Писания или православного богослужения в тексте Достоевского возникает полемика на тему – можно ли понимать текст Достоевского, не зная Священного писания или богослужения, или же не будучи в православной традиции. Однако Священное писание или православное богослужение вполне доступно не только специалистам, но и массовому читателю. С религиозной мистической внецерковной литературой девятнадцатого века ситуация обстоит иначе. Так, например, «Победная повесть, или торжество веры христианской» И.Г. Юнга-Штиллинга, о которой я главным образом буду говорить в статье, не переиздавалась на русском языке с 1818 года.

Кроме этого, нужно отметить еще одну проблему – в том случае, если возможные источники цитаты в тексте схожи между собой, они могут быть некорректно проинтерпретированы. Так, цитату из богослужения не всегда возможно интерпретировать как библейскую цитату, хотя они могут совпадать по тексту. Для произведений Достоевского это особенно важно в том числе и потому, что для композиции его произведений характерны т.н. сюжетные рифмы – например, составные цитаты – при таком цитировании разные элементы цитируемого текста словно рассеяны по произведению, и таким образом могут быть связаны между собой эпизоды произведения, на первый взгляд не соотносимые друг с другом напрямую. Понятно, что в случае неправильной атрибуции и интерпретации цитаты такие рифмы могут пройти незамеченными, и это помешает понять авторский замысел.

Тема Апокалипсиса в творчестве Достоевского – одна из самых сложных для изучающих творчество Достоевского, и одна из тем, при обращении к которой наиболее очевидна становится необходимость обращения к различным интерпретациям Апокалипсиса, а не только лишь к интерпретациям последнего столетия. И, пожалуй, с отсылками

к Апокалипсису в романе «Братья Карамазовы» возникает больше всего неоднозначных трактовок – в том числе и потому, что большинство таких отсылок появляется в «Великом инквизиторе» Ивана Карамазова, а именно для этого внутреннего текста характерно использование библейских отсылок в виде реминисценций, неточных цитат и т.д. В некоторых случаях – об одном из таких будет сказано ниже – однозначно атрибутированная цитата из Апокалипсиса оставалась непонятой без обращения к другому возможному источнику.

Цитаты из Апокалипсиса в романе «Братья Карамазовы» уже, разумеется, были исследованы[1], а значительная часть их прокомментирована в академическом комментарии к Полному собранию сочинений Ф.М. Достоевского, выпущенному ИРЯ АН СССР в 1972-1990 годах (тома 14 и 15, содержащие роман «Братья Карамазовы» и примечания к нему, вышли в 1976 году). Почти все эти цитаты, в общем, представляют собой своеобразные толкования на Писание – опять-таки и о цитировании Писания как толковании уже говорили исследователи[2]. Поэтому нет ничего странного в идее сопоставить цитаты из Апокалипсиса в романе Достоевского с другими существующими толкованиями Апокалипсиса.

Однако здесь необходимо оговорить важную проблему, также имеющую отношение к адекватности комментария комментируемому тексту. Дело в том, что в конце девятнадцатого и особенно начале двадцатого века в России появляются несколько толкований на Апокалипсис Иоанна Богослова, которые продолжают быть известны и в наше время[3] – и поэтому может возникать впечатление, что Апокалипсис толковался часто. Однако к концу семидесятых годов девятнадцатого века, когда Достоевский пишет роман «Братья Карамазовы», церковных толкований на Апокалипсис практически не существует, во всяком случае, в достаточно широком доступе. Из того немногого, что могло быть доступно, можно упомянуто одно. В XVII веке на церковнославянский

[1] См. например, работу Виктора Ляху «Люциферов бунт Ивана Карамазова. Судьба героя в зеркале библейских аллюзий. М, ББИ св. апостола Андрея, 2011.

[2] Так, об этом говорит Е.Г. Новикова в монографии «Софийность русской прозы второй половины XIX века». См. [Новикова: 95].

[3] Можно назвать такие известные толкования, как «Три разговора о войне, прогрессе и всемирной истории, с включением краткой повести об Антихристе» Владимира Соловьева (1899), «Начало и конец нашего земного мира» (1903, авторство спорно – приписывается прав. Иоанну Кронштадтскому и монаху Оптиной пустыни Пантелеимону), толкование на Апокалипсис в т.н. «Толковой Библии Лопухина» (том Нового Завета издан в 1911-1913 годах) «Апокалипсис Иоанна: опыт догматического истолкования» протоиерея Сергия Булгакова (издано в Париже в 1948 году, до этого существовало в виде лекций).

язык было переведено толкование на Апокалипсис свт. Андрея Кесарийского, одно из основных святоотеческих толкований – однако последнее его переиздание было в 1768 году[4]. Замечу, что богослужебной рецепции Апокалипсиса тоже практически не существовало, так как это единственная книга Нового Завета, которая никогда не читается на богослужениях. Поэтому книга И.-Г. Юнга-Штиллинга «Победная повесть, или торжество веры христианской» оказывается одним из возможных немногих существующих толкований на Апокалипсис, которые могли быть доступны Достоевскому. И уже одно это заставляет нас обратить внимание на этот текст.

Иоганн-Генрих Юнг-Штиллинг родился в 1740 году, умер в 1817. Он посещал Россию, общался с Александром I, переписывался с обер-прокурором Святейшего Синода князем А.Н.Голицыным[5]. Его книга «Победная повесть, или Торжество веры христианской», представляющая собой толкование на Апокалипсис, была написана в 1799 году, переведена на русский в 1815 году усилиями обер-прокурора Святейшего Синода А.Н. Голицына, очень высоко ценилась среди русских мистиков и масонов. В частности, в «религиозном кружке», сформировавшимся вокруг тогда уже бывшего обер-прокурора князя Голицына в конце двадцатых годов – об этом кружке немного можно почитать в дневнике Бартенева «Из записок Ю.Н. Бартенева. Рассказы князя Александра Николаевича Голицына» [Русский архив 1886] – «Победная повесть, или торжество веры христианской» читалась и была любима. Кроме «Победной повести», у Юнга-Штиллинга были известны такие книги, как «Угроз Световостоков» («Der graue Mann», в русском переводе 1806-1815) и «Тоска по отчизне» («Das Heimweh», в русском переводе 1807, 1818)). Все эти книги довольно долго оставались популярными в хлыстовских, старообрядческих[6] и других мистических сообществах. Поскольку именно в русском переводе «Победная повесть» была воспринята в религиозно-мистической культуре девятнадцатого века, я считаю возможным обращаться именно к русскому переводу – к тому же по ряду текстологических сопоставлений можно предположить, что и Достоевский обращался к русскому переводу

[4] Следующее переиздание толкования свт. Андрея Кесарийского – в 1882 году, т.е. уже после смерти Достоевского.

[5] См. об этом [Кондаков: 21, 23].

[6] О роли книг Юнга-Штиллинга, в первую очередь именно «Победной повести», для толкования Апокалипсиса у старообрядцев на протяжении всего девятнадцатого века пишет Л.И. Сазонова в статье «Сказание о Наполеоне-антихристе: старообрядческий вариант антинаполеоновского мифа». См. [Сазонова: 48-49].

«Победной повести». Толкование Юнга-Штиллинга на Апокалипсис относится к историческим толкованиям, причем события Апокалипсиса предполагаются происходящими в земной истории после пришествия Христа, а не отнесенными в некое будущее. Юнг-Штиллинг был убежден в скором пришествии Христа – с некоторыми оговорками в его книге предсказывался скорый конец света, в 1836 году. Для этого в своей книге он производил точные подсчеты, апеллируя, между прочим, к толкованию на Новый Завет Иоанна Альбрехта Бенгеля (опубликовано в 1742 году), и сопоставлял многие исторические события с событиями Апокалипсиса. Кроме этого, в «Победной повести» довольно подробно критикуется современные автору христианские конфессии – особенно много внимания он уделяет католической церкви, однако не обходит критикой и протестантские, а про восточно-православную говорит меньше, считая, что со времени падения Византии ее уже практически не существует. Юнг-Штиллинг – и в этом его позиция достаточно традиционна для религиозного мистицизма, особенно протестантского мистицизма того периода – был убежден в существование истинной, скрытой Церкви, которую он видел в различных христианских и околохристианских братствах, от альбигойцев до современных ему гернгутеров, к которым принадлежит и сам, однако утверждал, что принадлежать к истинной Церкви Христовой можно, находясь в любой христианской Церкви – главными критериями истинного христианина он называет, замечу, любовь ко всем христианам независимо от деноминации, искреннюю веру, искреннее намерение быть праведным, полное покаяние и понимание того, что без помощи Божией человеку невозможно сделать что-нибудь, и искреннее желание идти за Христом [Юнг-Штиллинг: 45-46].

Действие романа «Братья Карамазовы» происходит в шестидесятых годах девятнадцатого века. Однако, например, для «Русского инока», внутреннего текста, по авторскому замыслу параллельного «Великому инквизитору», характерен контекст первой трети девятнадцатого века, поскольку именно тогда происходит действие глав «О юноше брате старца Зосимы», «Воспоминание о юности и молодости старца Зосимы еще в миру. Поединок» и «Таинственный посетитель». Так, поединок Зиновия, будущего старца Зосимы, происходит летом 1826 года – «в двадцать шестом году дело было» [Достоевский 1972–1990: XIV, 269], тогда же он уходит в отставку и к нему приходит Таинственный посетитель. Об Иване Карамазове дважды говорится, что он «масон», один раз – в финале главы «Бунт. Великий инквизитор»: «Ты, может быть, сам масон! –

вырвалось вдруг у Алеши. – Ты не веришь в Бога, – прибавил он, но уже с чрезвычайною скорбью» [Достоевский 1972–1990: XIV, 239]. Второй раз о нем говорит Дмитрий перед судом: «У Ивана Бога нет. У него идея. Не в моих размерах. Но он молчит. Я думаю, он масон. Я его спрашивал – молчит» [Достоевский 1972–1990: XV, 32]. И это тоже может указывать на возможное обращение Ивана к литературе соответствующего направления и характеристику персонажа через подобную литературу. Можно предположить, что Достоевский опирался на другие подобные толкования, не переведенные на русский язык – но «Победная повесть» Юнга-Штиллинга была переведена и совершенно точно воспринята в религиозно-мистической среде.

Итак, что же дает нам простое сопоставление?

Иван Карамазов носит имя автора Апокалипсиса, Иоанна Богослова – и это уже отмечали исследователи. Добавлю, что имя Юнга-Штиллинга Иоганн-Генрих, а имя его предшественника Бенгеля – Иоганн Альбрехт. Имя «Иоанн», разумеется, очень распространенное, однако таким образом Иван Карамазов встает в один ряд с двумя предыдущими Иоаннами, толкующими Откровение. Более того, в поэме Ивана Карамазова тоже идет речь о пришествии Христа – хотя и с оговоркой, с характерным для Достоевского «не то»: «О, это конечно было не то сошествие, в котором явится Он, по обещанию своему, в конце времен во всей славе небесной и которое будет внезапно, "как молния, блистающая от востока до запада"» [Достоевский 1972–1990: XIV, 226] – и о событиях, предшествующих этому непосредственно.

И в «Великом инквизиторе», и в толковании Юнга-Штиллинга события Апокалипсиса предполагаются происходящими в мире непосредственно сейчас или в прошлом (у обоих авторов в основном от VIII до XVI веков), а не отнесенными в гипотетическое будущее. Это достаточно редкий тип толкования Апокалипсиса[7]. Однако гораздо более интересно то, что в «Великом инквизиторе» и некоторых других эпизодах, где появляются цитаты из Откровения, существуют либо прямые совпадения с толкованием «Победной повести», либо, напротив, очевидная, но настолько же прямая полемика.

[7] Из относительно современных Достоевскому толкований существовал подобный труд архимандрита Феодора (Бухарева) «Исследования Апокалипсиса» (написан до 1863 г., издан в 1916 году), в котором он, возможно, опирался на работу Юнга-Штиллинга. Однако его труд был изъят из печати, неизвестно, была ли доступна рукопись кому-либо, а сам архимандрит Феодор лишен сана и монашества. Эта печальная история подробно и без попытки смягчить ситуацию изложена в [Православная энциклопедия: 398-401].

Так, в самом начале рассказа Ивана Карамазова появляется почти прямая цитата из Откровения. «Как раз **явилась** тогда на севере, в Германии, страшная **новая** ересь. Огромная звезда, "подобная светильнику" (то-есть церкви) "пала на источники вод, и стали они горьки". Эти ереси стали богохульно отрицать чудеса» [Достоевский 1972–1990: XIV, 226]. Иван цитирует здесь достаточно напрямую – впрочем, как это свойственно именно речи Ивана, отчасти изменяя текст – знаменитые слова из восьмой главы Апокалипсиса: «Третий ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая **подобно светильнику**, и **пала** на третью часть рек и **на источники вод**. Имя сей звезде "полынь"; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, **потому что они стали горьки** (Откр 8:10-11)». Иван Карамазов сопоставляет эту упавшую звезду с лютеранством. Такое толкование, при котором эта звезда сравнивалась бы с вероучением – редкое, очень нехарактерное для девятнадцатого века[8]. Для сравнения, Андрей Кесарийский толкует так: «Звезда или указывает на то, что это все приходит на людей с неба, или знаменует дьявола, о котором говорит Исаия: как упал ты с неба, денница, сын зари!». Итак, светильник, как следует из слов Ивана – это Церковь, звезда подобная светильнику – это нечто подобное Церкви. И вот что мы видим у Юнга-Штиллинга.

«Первое потрясение Греческой монархии произошло от разделения Церкви на Восточную и Западную <...> сия великая звезда, горящая как свеча, означает Римского Епископа, который с неба, представляющего соборную вселенскую церковь, спал на землю, то есть вступил в звание светского Властителя, или государя, получил светское царство, и в Западной трети отравил все реки, под коими разумеется учение христианской Церкви» [Юнг-Штиллинг: 116-117].

То есть несмотря на то, что Юнг-Штиллинг говорит о Западной (католической) Церкви, а Иван Карамазов – о лютеранстве, и их толкования таким образом противоположны, по сути они расшифровывают

[8] Отмечу, что обычное для конца двадцатого века толкование этого эпизода, появившееся после Чернобыльской аварии («звезда полынь, подобная светильнику» толкуется как радиация, с ассоциацией «полынь-чернобыльник-Чернобыль») тоже относится к «историческому» типу толкования Апокалипсиса, причем такое толкование вполне характерно для традиции Юнга-Штиллинга и о. Феодора (Бухарева) – как указанное в Апокалипсисе толкуется событие, уже произошедшее в земной истории. В связи с этим особенно интересно толкование этих слов в «Толковой Библии Лопухина»: «Несомненно, все это очень трудно представимо для нас и для нашего времени, так как ничего подобного мы не наблюдаем в нашей современной жизни. Но отсюда не следует, чтобы нужно было отказаться от буквального понимания этой казни (Мф 19:26). Это – событие будущего времени» [Толковая Библия: 549].

пророчество одинаково. «Звезда, подобная светильнику» – это нечто, подобное Церкви, то, что притворяется Церковью. Тема, подробнейшим образом развитая у Юнга-Штиллинга – в сущности, ей посвящены трактовки глав Откровения с VIII-ой до XX-ой[9] «Римский Епископ вступил в звание светского Властителя и получил светское царство» – очень важна для образа Великого инквизитора – «мы взяли от него Рим и меч Кесаря и объявили лишь себя царями земными, царями едиными» [Достоевский 1972–1990: XIV, 234].

О появлении лютеранства же Юнг-Штиллинг пишет в положительном смысле, однако в его словах есть нечто близкое высказыванию Ивана: «В 1517 году **явился новый** подвижник <...> Лютер» [Юнг-Штиллинг: 164] (ср. «**явилась** <...> страшная **новая** ересь» в повествовании Ивана).

Перейду к собственно длинному монологу Инквизитора, который весь построен на библейских цитатах – из которых, замечу, практически нет точных, потому что он не просто цитирует, а сразу же применяет их к истории и происходящему, то есть, в сущности, перед нами – толкование. В рассказе Инквизитора о первом искушении возникает, кроме обращения к Евангельскому рассказу, образ из Апокалипсиса: «Но ты не захотел лишить человека свободы и отверг предложение, ибо какая же свобода, рассудил ты, если послушание куплено хлебами? Ты возразил, что человек жив не единым хлебом, но знаешь ли, что во имя этого самого хлеба земного и восстанет на тебя дух земли и сразится с тобою и победит тебя и все пойдут за ним, восклицая: “Кто подобен зверю сему, он дал нам огонь с небеси!”» [Достоевский 1972–1990: XIV, 230].

Здесь, как отмечается в комментариях к академическому изданию романа «Братья Карамазовы», соединяются два образа из тринадцатой главы Откровения: «зверь из моря» и «зверь из земли» [Достоевский 1972–1990: XV, 559]: «И стал я на песке морском, и увидел выходящего из моря зверя с семью головами и десятью рогами: на рогах его было де-

[9] Начиная с первой главы Апокалипсиса по одиннадцатую, Юнг-Штиллинг довольно подробно рассказывает о падении и постепенном исчезновении Восточной Церкви. Для него Откровение рассказывает о постепенном падении двух Церквей как институтов – то, о чем говорится до седьмой трубы Ангелов, относится к Восточной, то, что после этого – к Западной. Он специально отмечает это: «Я прошу моих читателей заметить <...> что здесь видение Иоанново прерывается. Величественный новый Ангел сходит с небеси и приуготовляет еще Иоанна к последствиям седьмой трубы, открывая ему многие великие тайны, относящиеся до последних уже времен» [Юнг-Штиллинг: 135]. Действие «Великого инквизитора» происходит в шестнадцатом веке, когда, по мнению Юнга-Штиллинга, Восточной Церкви уже не существовало, поэтому больше параллелей возникает со второй частью толкования Юнга-Штиллинга.

сять диадим, а на головах его имена богохульные. <...> И дивилась вся земля, следя за зверем, и поклонились дракону, который дал власть зверю, и поклонились зверю, говоря: кто подобен зверю сему? и кто может сразиться с ним? (Откр.13:1-7) и «И увидел я другого зверя, выходящего из земли; он имел два рога, подобные агнчим, и говорил как дракон. Он действует перед ним со всею властью первого зверя и заставляет всю землю и живущих на ней поклоняться первому зверю, у которого смертельная рана исцелела; и творит великие знамения, так что и огонь низводит с неба на землю перед людьми». (Откр 13:11-13). Причем для Инквизитора в изображении Ивана этот зверь тем или иным образом, хотя и не напрямую, связан с «ними». Юнг-Штиллинг в своем толковании этого эпизода довольно резко высказывается об институте Папства: «а бедный **червь земный** называется святейшим! Цари падали пред ним на колени и целовали его ноги: какого еще более искать поклонения? кто подобен зверю сему?» [Юнг-Штиллинг: 196], тоже соединяет воедино зверя из моря и зверя из земли: «Чудеса зверя из земли будут главным средством покорения людей зверю из моря» [Юнг-Штиллинг: 198-199], и тут же оговаривается – «Зверь из моря есть не сам Папа, но папежство, или Папская Иерархия, стремящаяся к обладанию над всем человечеством: он есть оная учрежденная Пропаганда со всеми ея тайными и монашескими орденами [Юнг-Штиллинг: 199-200]. Вспомним крик Алеши после «поэмы» Ивана, явно параллельный этим словам, особенно если обратить внимание на упоминание о «монашеских орденах»: «Это Рим, да и Рим не весь, это неправда – это худшие из католичества, инквизиторы, иезуиты!» [Достоевский 1972–1990: XIV, 237]. Про иезуитский орден Юнг-Штиллинг упоминает – «ибо иезуитский орден был учрежден папой Павлом III в 1540 году» [Юнг-Штиллинг: 203], однако не могу не отметить, что про инквизицию применительно к XVI веку он упоминает мало.

Полностью совпадает толкование образа «Вавилонской блудницы»:

«Но тогда-то и приползет к нам зверь и будет лизать ноги наши и обрызжет их кровавыми слезами из глаз своих. И мы сядем на зверя и воздвигнем чашу и на ней будет написано: “Тайна!” <...> Говорят, что опозорена будет блудница, сидящая на звере и держащая в руках своих тайну, что взбунтуются вновь малосильные, что разорвут порфиру ее и обнажат ее “гадкое тело» – говорит инквизитор [Достоевский 1972–1990: XIV, 235], интерпретируя так слова Апокалипсиса: «и я увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами. И жена облечена была

в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистотою блудодейства ее; и на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным» Откр 17:3-5). Важно – об этом говорится и в академическом комментарии к роману, что «в объяснении Великого инквизитора эта <...> блудница замещена им и его единомышленниками» [Достоевский 1972–1990: XV, 562].

И в сущности то же самое у Юнга-Штиллинга: «Что сия прелюбодейная жена не есть Греческая церковь, явствует из того, что судьба оной решена еще по шестой трубе; следовательно она должна быть Римская <...> Сидение блудницы на звере <...> Бенгель <...> объяснял уже тем, что Рим будет у Папы отнят, и Папа потеряет власть свою, и сие по вычислению его долженствовало случиться в XVIII веке» [Юнг-Штиллинг: 242-243]. Далее речь идет о Французской революции, в результате которой «Пий VI не только решен был престола, но и видел в Риме учрежденную французами республику, был сам во власти французов и умер вне своих областей [Юнг-Штиллинг: 242-243].

То есть в обоих толкованиях подразумевается впавшая в грех Церковь, причем в данном случае одна и та же, Западная (у Юнга-Штиллинга – по причине отсутствия уже Греческой), и в обоих случаях говорится о том, что Церковь потеряет власть в результате некоего бунта – Великий инквизитор относит его в будущее, и, судя по высказыванию, в будущее непосредственно перед пришествием Христа. Это парадоксальным образом совпадает с мнением Юнга-Штиллинга о возможном времени пришествия Христа в 1836 году (т.е. меньше чем через пятьдесят лет после Французской революции) – парадоксальным, поскольку сам Достоевский и Иван Карамазов жили позже и уже могли точно знать, что это пророчество не сбылось. Однако, как и в случае с трактовкой фразы о звезде, подобной светильнику, упавшей на воды, само толкование по сути совпадает – то есть некий бунт «малосильных» должен произойти непосредственно перед пришествием Христа. При этом в Апокалипсисе непосредственно не идет речь о бунте – речь идет о падении «Великого Вавилона». Однако по словам Великого инквизитора получается так, словно о том, что «взбунтуются вновь малосильные» сказано так же, как и про падение Вавилона – «говорят». О бунте не говорится в Откровении – но говорится у Юнга-Штиллинга.

«Победная повесть», как я уже говорила, представляет собой историческое толкование Апокалипсиса – события человеческой истории, истории Церкви, сопоставляются с эпизодами Апокалипсиса. Так,

довольно важным моментом «Победной повести» является регулярно повторяющаяся тема VIII века, с которого, по мнению автора, начался некий период – «хронос» – который продолжается до 1800-1836 годов, т.е., до конца света: «В половине VIII века происходили весьма важные обстоятельства, каковы например: насильственное крещение германских народов Карлом Великим в христианскую веру; усилия папы Вонифатия <...> к распространению папской власти; особливо же появление валлонцев»[10]. О восьмом веке «Великом инквизиторе» упоминается, уже от имени Великого инквизитора: «Мы давно уже не с тобою, а с *ним*, уже восемь веков. Ровно восемь веков назад как мы взяли от него то, что ты с негодованием отверг, тот последний дар, который он предлагал тебе, показав тебе все царства земные; мы взяли от него Рим и меч Кесаря и объявили лишь себя царями земными, царями едиными» [Достоевский 1972–1990: XIV, 234]. Действие поэмы происходит в шестнадцатом веке, то есть Инквизитор говорит о восьмом веке. Толкование совпадает – и Инквизитор тоже говорит о восьмом веке как о некоей точке расхождения.

На то же самое слово «хронос», период с восьмого века до 1800–1836 годов Юнг-Штиллинг сделал делает акцент, толкуя одиннадцатый стих шестой главы Откровения: («И когда Он снял пятую печать, я увидел под жертвенником души убиенных за слово Божие и за свидетельство, которое они имели. <...> И даны были каждому из них одежды белые, и сказано им, чтобы они успокоились еще на малое **время**, пока и сотрудники их и братья их, которые будут убиты, как и они, дополнят число». (Откр.6:9,11)). Мы помним, что и Великий инквизитор желал стать «в число могучих и сильных с жаждой "восполнить число"» – эти слова выделены в его речи кавычками, и представляют собой неточную цитату из упомянутого стиха. Однако интересно, что эта цитата

[10] [Юнг-Штиллинг: 140]. В «Победной повести» довольно много говорится о христианских «сектах» – это слово употреблено в переводе – которые особенно славились своим благочестием и пострадали от институциональных церквей. Юнг-Штиллинг делает ряд попыток проследить происхождение таких церквей друг от друга: отмечает появление валлонцев в значимом для него восьмом веке, затем напрямую сопоставляет Моравскую церковь девятого века с моравским братством, появившимся в пятнадцатом веке: «"Два греческие монаха, Мефодий и Кирилл, принесли христианство в Богемию и Моравию, через что основалась Моравская церковь, продолжающаяся поныне в Гернгутерской братской церкви"» [Юнг-Штиллинг: 36]. Сам Юнг-Штиллинг относился к гернгутерскому братству. Благодарю Т.А. Касаткину, указавшую мне на то, что к этому же братству относится персонаж романа «Братья Карамазовы» доктор Герценштубе: «Это был семидесятилетний старик, седой и плешивый, среднего роста, крепкого сложения. Его все у нас в городе очень ценили и уважали. Был он врач добросовестный, человек прекрасный и благочестивый, какой-то гернгутер или "моравский брат"– уж не знаю наверно» [Достоевский 1972–1990: XV, 103].

появляется у Достоевского в Записных тетрадях к Дневнику Писателя за 1872-1875 гг.: «Смотреть же на декабристов и нигилистов, как на мелкие случаи – глупо. Не все желающие в Сибирь и на виселицу восполнили число: многие и остались. Русские европейцы неминуемо атеисты, пока оторваны от народа. Это самое существенное и важное последствие реформы Петра» [Достоевский 1972–1990: XXI, 266]. Это совпадение требует еще трактовки, однако замечу, что время Сибири «декабристов», 1826-1856 годы, отчасти совпадает с временем, указанным у Юнга-Штиллинга – 1800-1836 годы.

И наконец, одно из самых темных мест в самом романе – дважды повторенные старцем Зосимой слова «День и час, и месяц и год» – отчетливая отсылка на слова Откровения: «И освобождены были четыре Ангела, приготовленные на час и день, и месяц и год, для того, чтобы умертвить третью часть людей» (Откр 9:15).

В «Русском иноке» эти слова из Апокалипсиса цитируются дважды: сперва в упомянутом уже разделе «Воспоминание о юности и молодости старца Зосимы еще в миру. Поединок»: «Библию же одну никогда почти в то время не развертывал, но никогда и не расставался с нею, а возил ее повсюду с собой: воистину берег эту книгу, сам того не ведая, "на день и час, на месяц и год"» [Достоевский 1972–1990: XIV, 268] и затем в разделе «О русском иноке и значении его»: «А между тем, сколь много в монашестве смиренных и кротких, жаждущих уединения и пламенной в тишине молитвы. На сих меньше указывают и даже обходят молчанием вовсе, и сколь подивились бы, если скажу, что от сих кротких и жаждущих уединенной молитвы выйдет, может быть, еще раз спасение земли русской! Ибо воистину приготовлены в тишине "на день и час, и месяц и год"» [Достоевский 1972–1990: XIV, 284]. В отличие от старца Зосимы, который употребляет эту цитату, казалось бы, без всякой связи с ангелами, явившимися «умертвить третью часть людей», словно вырывая из контекста – однако, зная то, как Достоевский обычно использует цитирование, в это очень трудно поверить – Юнг-Штиллинг толкует эту цитату достаточно обычно. В «Победной повести» говорится об Ангелах-губителях, погубивших «Греческую империю». «Сии связанные четыре Духа суть духи губительные, и для того они как бы на цепи привязаны. Первый из сих духов есть Князь, или Хан Сарацинский, второй – Татарской, или Мунгальской, Чингис-хан, третий дух есть Тамерлан, и, наконец, четвертый – предводитель Турков <...> Четыре ангела брани от Эвфрата совершили Суд Божий над Восточною империею» [Юнг-Штиллинг: 130]. То есть, казалось бы,

в двух толкованиях наблюдается полная противоположность – при этом толкование Юнга-Штиллинга ближе к тексту Апокалипсиса, а цитата в словах старца Зосимы вызывают недоумение при попытке вернуть ее в контекст. Однако «Чингис-хан» и «Тамерлан», тем не менее, в романе Достоевского появляются – в монологе Инквизитора у Ивана Карамазова. «Великие завоеватели, Тимуры и Чингис-ханы, пролетели как вихрь по земле, стремясь завоевать вселенную, но и те, хотя и бессознательно, выразили ту же самую великую потребность человечества ко всемирному и всеобщему единению» [Достоевский 1972–1990: XIV, 235].

Таким образом, получается примерно следующая последовательность толкований. В Апокалипсисе предсказаны ангелы-губители. Юнг-Штиллинг толкует их как четырех завоевателей, в частности, Тамерлана и Чингис-Хана. Инквизитор у Ивана, как бы отвечая Юнгу-Штиллингу, говорит о том, что эти завоеватели выразили потребность человечества к единению. И наконец, старец Зосима как бы в полемике с инквизитором, говорит о единственной возможности единения, в христианской любви – вспомним «Из поучений старца Зосимы»: «Уверяют, что мир чем далее, тем более единится, слагается в братское общение, тем что сокращает расстояния, передает по воздуху мысли. Увы, не верьте таковому единению людей <...> Был я ему господин, а он мне слуга, а теперь, как облобызались мы с ним любовно и в духовном умилении, меж нами великое человеческое единение произошло. Думал я о сем много, а теперь мыслю так: неужели так недоступно уму, что сие великое и простодушное единение могло бы в свой срок и повсеместно произойти меж наших русских людей? Верую, что произойдет, и сроки близки» [Достоевский 1972–1990: XIV, 285] – и об иноках, которые могут спасти землю кроткой молитвой. И тем не менее эти иноки остаются аллюзией на ангелов-губителей – что подтверждает, на мой взгляд, мысль А.Г. Гачевой, высказанную ей в статье о том, что Достоевский в романе «Братья Карамазовы», как и в других своих произведениях, предполагает возможность «другого» развития событий перед пришествием Христа: «В «Братьях Карамазовых» старец Паисий так возражает на представление о Церкви вне мира, устраняющее ее из истории столь же ловко и с такими же катастрофическими последствиями, как и секуляризм: «Недостойнейшая игра слов для духовного лица! ... Если не от мира сего, то, стало быть, и не может быть на земле ее вовсе. В святом Евангелии слова “не от мира сего” не в том смысле употреблены. ... Господь наш Иисус Хри-

стос именно приходил установить Церковь на земле. Царство небесное, разумеется, не от мира сего, а в небе, но в него входят не иначе как чрез Церковь, которая основана и установлена на земле.... Церковь же есть воистину царство и определена царствовать и в конце своем должна явиться как царство на всей земле несомненно – на что имеем обетование...» [Достоевский 1972–1990: XIV, 57]. Произнеся эти слова, старец Паисий «вдруг умолк, как бы сдержав себя» [Достоевский 1972–1990: XIV, 57]. Однако не подлежит никакому сомнению, что если бы он продолжил свою горячую речь, то указал бы собравшимся на двадцатую главу Откровения, где содержится пророчество о «миллениуме», «тысячелетнем царстве Христовом» <...> Подобную экзегезу тысячелетнего царствия – как благой, совершенной эпохи внутри истории, своего рода этапа на пути обожения (в миллениуме преображаются только земля и человек, в Иерусалиме Небесном – все мироздание), моста между сущим и должным – встречаем у Достоевского и в подготовительных материалах к «Бесам», и в «Дневнике писателя»: вспомним главку «Утопическое понимание истории» (июнь 1876) или главку «Не всегда война бич, иногда и спасение» (апрель 1877 г.), где возникает образ человечества, восполнившегося «мировым общением народов до всеобщего единства» и в «братском единении» «осеняющего собою счастливую землю» [Достоевский 1972–1990: XXV, 100], или январский выпуск «Дневника писателя» за 1881 г., где Достоевский выводит формулу «русского социализма», одушевляемого идеалом «всесветного единения во имя Христово» [Достоевский 1972–1990: XXVII, 19] [Гачева 2006: 46, 47]. И Достоевский, как можно видеть, утверждает это в том числе и в своего рода полемике с толкованием Юнга-Штиллинга.

Отмечу, что в словах старца Зосимы «на день и час, и месяц и год» переставлены в сравнении с цитатой из Апокалипсиса два первых слова – в оригинале «на час и день». Поэтому кроме отсылки к Апокалипсису, мы видимо здесь отсылку на слова Христа «о дне же том и часе не знает никто» (Мф 24:32). Интересно, что толкование Юнга-Штиллинга – это, в сущности, предсказание именно «дня и часа», и достаточно естественно, что и эти евангельские слова он вспоминает, доказывая, что день и час был скрыт от апостолов, чтобы не оказалось, что ждать слишком долго [Юнг-Штиллинг: 354-355].

Здесь в тексте Достоевского применяется прием двойной отсылки, довольно частый в романе «Братья Карамазовы». потому что эти же слова возникают аллюзией в диалоге Ивана со Смердяковым: ««*(Иван)*:

«День и час нельзя предсказать. Как же ты мне тогда предсказал и день и час? <...> (*Смердяков)*: «Беспременно так, что падучую нельзя предсказать вперед днем и часом, но предчувствие всегда можно иметь». (*Иван)*: «А ты предсказал день и час!» [Достоевский 1972–1990: XV, 44].

Можно предположить, таким образом, что и беседа Ивана со Смердяковым происходит в определенном смысле на фоне этого пояснения. В конце концов, 1836 год действительно давно прошел, и предсказания Юнга-Штиллинга не сбылись.

Выше шла речь о необходимости знания источника текста для того, чтобы правильно его прокомментировать. Однако в некоторых случаях авторский замысел может быть понят и без знания источника – в том случае, если исследователь достаточно верно понял авторскую мысль. Так, в своей кандидатской диссертации С. Мороз сопоставляет отрывок из «Русского инока»: «У них наука, а в науке лишь то, что подвержено чувствам. Мир же духовный, высшая половина существа человеческого отвергнута вовсе, изгнана с некиим торжеством, даже с ненавистью. <...> Мир говорит: "Имеешь потребности, а потому насыщай их, ибо имеешь права такие же, как и у знатнейших и богатейших людей. Не бойся насыщать их, но даже приумножай", – вот нынешнее учение мира. В этом и видят свободу. И что же выходит из сего права на приумножение потребностей? У богатых уединение и духовное самоубийство, а у бедных – зависть и убийство». [Достоевский 1972–1990: XIV, 284-285] с посланием Лаодикийской церкви. «Здесь можно провести параллель с Откровением. В послании к ангелу Лаодикийской Церкви мы видим людей, забывших о «едином на потребу» (Лк.10:42) и в своем самообольщении и беспечности утверждающих, что они богаты и ни в чем не имеют нужды. Но это богатство только внешнее, в удовлетворении своих потребностей они забыли о своем духовном мире: «Ибо ты говоришь: «я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды»; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг». (Откр 3:17)» [Мороз 2004]. Между текстом Достоевского и текстом Откровения сходство скорее смысловое, однако отмечу, что у Юнга-Штиллинга появляется толкование на текст Откровения, похожее на текст «Русского инока»: «Просвещение нас ослепляет, и тот, кто на самом деле беден и нищ, говорит «я богат, я уже просвещен, и не имею нужды просвещаться <...> довольно одной морали, исполняй только моральные законы, более ничего не требуется <...> ибо что несогласно с нынешним просвещением и нынешней философией, то есть ничто иное как восточное пиетическое парение духа» [Юнг-Штиллинг: 54-55].

Итак, как я и сказала, тема требует более подробного изучения, однако, на мой взгляд, уже и приведенных цитат достаточно для того, чтобы как минимум с вескими основаниями предположить возможность того, что «Победная повесть» Юнга-Штиллинга была известна Достоевскому и что она была одним из источников для «Великого инквизитора» и отчасти «Русского инока». Возможны, впрочем, и другие варианты – Достоевский мог опираться на кого-то, кто в свою очередь опирается на Юнга-Штиллинга или же, наоборот, на то, на что опирался Юнг-Штиллинг (в первую очередь это может быть толкование Бенгеля на Новый Завет). Однако в любом случае связь этих двух текстов, на мой взгляд, достаточно очевидна. И, видимо, для полноценного комментария цитат из Апокалипсиса в произведениях Достоевского необходимо учитывать и существовавшие в его время толкования Апокалипсиса.

Список литературы

1. *Бартенев Ю.Н.* Из записок Ю.Н. Бартенева. Рассказы князя Александра Николаевича Голицына // Русский архив, 1886. Т. I, ч. 3. С. 369-381. Т. II, ч. 5. С. 52-108. Т. II, ч. 7. С. 305-333. Т. III, ч. 6. С. 305-333. Т. III, ч. 10. С. 129-166.

2. *Гачева А.Г.* Роман «Братья Карамазовы» в кругу идей и проблем русской религиозно-философской мысли XIX века // Достоевский и мировая культура. № 22. М.: С.Т. Корнеев, 2007. С. 27-84.

3. *Кондаков Ю.* Либеральное и консервативное направления в религиозных движениях в России первой четверти XIX века. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И.Герцена, 2005. 337 р.

4. *Ляху В.* Люцифероров бунт Ивана Карамазова. Судьба героя в зеркале библейских аллюзий. М.: ББИ св. апостола Андрея, 2011. 288 с.

5. *Мороз С.* Текст Откровения Иоанна Богослова в произведениях Ф.М. Достоевского. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Рукопись. М., 2004.

6. *Новикова Е.Г.* Софийность русской прозы второй половины XIX века. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1999. 253 с.

7. Православная энциклопедия. Т. VI. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2003. С. 398-401.

8. *Сазонова Л.И.* Сказание о Наполеоне-антихристе: старообрядческий вариант антинаполеоновского мифа // Славяноведение. 2012. № 2. С. 42-61.

9. Толковая Библия. Т. 3. Новый Завет. Петербург: Изд. преемников А.П.Лопухина, 1911-1913. 442 с.

10. *Юнг-Штиллинг И.-Г.* Победная повесть, или торжество веры христианской. Спб., 1818.

References

1. *Bartenev Y.N.* Iz zapisok Y.N. Barteneva. Rasskazy knyazya Aleksandra Nikolaevicha Golicyna // Russkij arhiv, 1886. T. I, ch. 3. T. II, ch. 5. T. II, ch. 7. T. III, ch. 6. T. III, ch. 10 [*From the Notes of Y. N. Bartenev. The Tales of the Count Alexander Nikolaevitch Golicyn*. Russkij Arkhiv. 1886. T. I, part 3. Pp. 369-381. T. II, part 5. Pp. 52-108. T. II, part 7. Pp. 305-333. T. III, part 6. Pp. 305-333. T. III, part 10. Pp. 129-166 (In Russ.)].

2. *Gacheva A.G.* Roman «Brat'ya Karamazovy» v krugu idej i problem russkoj religiozno-filosofskoj mysli XIX veka // Dostoevskij i mirovaya kul'tura. № 22 [*"The Brothers Karamazov" in the Circle of Ideas and Problems of the Russian Religious and Philosophical Thought of the 19th c.* Dostoyevsky and the World Culture. # 22 (In Russ.)]. Moscow, S.T. Korneev, 2007. Pp. 27-84.

3. *Kondakov Yu.* Liberal'noe i konservativnoe napravleniya v religioznyh dvizheniyah v Rossii pervoj chetverti XIX veka [*Liberal and Conservative Schools in Religious Movements in Russia in the 1st Quarter of the 19th c.* (In Russ.)]. St. Petersburg, Izdatel'stvo RGPU im. A.I.Gercena, 2005.

4. *Lyahu V.* Lyuciferov bunt Ivana Karamazova. Sud'ba geroya v zerkale biblejskih allyuzij [*Luciferian Rebel of Ivan Karamazon. The Hero's Fate in the Mirror of the Biblical Allusions* (In Russ.)]. Moscow, BBI sv. apostola Andreya, 2011.

5. *Moroz S.* Tekst Otkroveniya Ioanna Bogoslova v proizvedeniyah F.M. Dostoevskogo. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskih nauk. Rukopis' [*St. John the Evangelst's Revelation in F.M. Dostoyevsky's Works.* Thesis for a Candidate Degree in Philology, typescript (In Russ.)]. Moscow, 2004.

6. *Novikova E.G.* Sofijnost' russkoj prozy vtoroj poloviny XIX veka [*Sophiology of the Russian Prose in the 2nd half of the 19th c.* (In Russ.)]. Tomsk, Izd-vo Tomskogo un-ta, 1999.

7. Pravoslavnaya ehnciklopediya. T. VI [*Orthodox Encyclopedia*. Vol. 6 (In Russ.)]. Moscow, Cerkovno-nauchnyj centr «Pravoslavnaya ehnciklopediya», 2003. Pp. 398-401.

8. *Sazonova L.I.* Skazanie o Napoleone-antihriste: staroobryadcheskij variant antinapoleonovskogo mifa // Slavyanovedenie. 2012. № 2 [*Tale of Napoleon the Antichrist: the Old Believer Version of the Napoleonic Myth*. Slavyanovedenie. 2012. # 2 (In Russ.)]. Pp. C. 42-61.

9. Tolkovaya Bibliya. T. 3. Novyj Zavet [*Explanatory Bible*. Vol. 3. New Testament (In Russ.)]. Peterburg, Izd. preemnikov A.P. Lopuhina, 1911-1913.

10. *Yung-Sytilling I.-G.* Pobednaya povest', ili torzhestvo very hristianskoj [*Victorious Tale, or The Triumph of the Christian Faith* (In Russ.)]. St. Petersburg, 1818.

DOI 10.22455/2619-0311-2018-3-161-184
УДК 821.161.1 + 8.82.0
ББК 83.3(2РОС=РУС)1

Д.П. Ивинский

Роман Достоевского «Идиот» и альманах Карамзина «Аглая»

D.P. Ivinskij

Dostoevsky's novel "Idiot" and the almanac of Karamzin "Aglaya"

Об авторе: Дмитрий Павлович Ивинский, доктор филологических наук, профессор филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва.
E-mail: dmitrij_ivinskij@mail.ru

Аннотация: В статье показано, что в альманахе Карамзина «Аглая» был оформлен первый вариант того литературно-идеологического пространства, с которым взаимодействовал Достоевский-автор романа «Идиот». Карамзин обобщил ту совокупность дилемм, которые связывают противопоставление зла и истины с темой спасения, преимущественно в аспекте ее соотнесенности с широко понимаемой сферой надысторического. Данная проблематика у Карамзина и у Достоевского сочеталась с «руссоизмом», с выбором между представлением о развитии как прогрессе и как регрессе, с проблемой «естественного человеке» как идеале, чье воплощение в реальности общественной жизни невозможно, а присутствие необходимо, и в обоих случаях устремлено за пределы земного времени-пространства. Познание сокровенного зла связывалось с мотивами душевной «невинности» и «болезни» / «болезненности», физической и душевной, путешествия как нравственного опыта; в сердцевине же «падшего мира» оказывалась «опрокинутая» в кругозор Лебедева матричная формула о «милом прахе» и «радостном утре». В той мере, в какой каждое отдельное произведение Достоевского взаимодействовало с данной парадигмой, его «карамзинизм» открывается разными смысловыми гранями (при том, что каждая из этих граней определенным образом соотносится и с другими сегментами «литературного пространства», в т.ч. с «готическим романтизмом», обычно не без оснований возводимым к повести «Остров Борнгольм», впервые напечатанной в «Аглае»). В пределе развертывания темы духовной катастрофы возникает и тема конца истории, столь занимавшая Достоевского и впервые намеченная у Карамзина, размышлявшего об обозначившейся во

французской революции тенденции к исчерпанию нравственных возможностей истории, оформившего эти размышления в «Аглае» в форме эпистолярной дискуссии с открытым финалом, подчеркнувшим драматизм темы, и тем самым открыл путь другим русским писателям, соприкасавшимся с вызовами «последних вопросов», в т.ч. Достоевскому.

Ключевые слова: Карамзин, Достоевский, Руссо, Бонне, альманах, роман, Аглая

Для цитирования: *Ивинский Д.П.* Роман Достоевского «Идиот» и альманах Карамзина «Аглая» // Достоевский и мировая культура. 2018. No 3. С. 161-184. DOI: 10.22455/2619-0311-2018-3-161-184

Information about the author: Dmitrij P. Ivinsky, Doctor of Philology, Professor of the Philological Faculty of Lomonosov Moscow State University, Moscow.

E-mail: dmitrij_ivinskij@mail.ru

Abstract: The article shows that Karamzin's “Aglaya” was the first version of the literary and ideological paradigm that was crucial for Dostoevsky's novel “Idiot”. Karamzin summarized the group of ideas that created the connection between the opposition of evil and truth and the theme of salvation. Karamzin and Dostoevsky combined these problems with “Russoism”, with the concept of development as progress and regression, and the problem of “natural man” as an ideal; they assumed that it's realization was impossible, however they believed that it's presence was necessary, and in both cases these concepts were directed beyond the limits of space and time. The knowledge of secret evil was associated with the motives of spiritual “innocence” and “sickness” / “painfulness”, physical and mental, travel as a moral experience; at the core of the “fallen world” were Lebedev's formulas of “sweet dust” and “joyful morning”. However Dostoevsky's works were connected not only with “Karamzinism” but with “Gothic Romanticism” as well (it's necessary to underline that this tradition can be bind together with Karamzin's “Island of Borngolm”, first published in “Aglaya”).

The theme of spiritual catastrophe was linked with the theme of the end of history, which occupied Dostoevsky so much and was first outlined by Karamzin. Karamzin wrote about the exhaustion of the moral potential of history during the French Revolution, he shaped these reflections in “Aglaya” in the form of an epistolary discussion with an open final, emphasizing the drama of the topic, and thus opened the way for other Russian writers who came into contact with the challenges of the “last questions”, including Dostoevsky.

Keywords: Karamzin, Dostoevsky, Rousseau, Bonn, almanac, novel, Aglaya

Хрестоматийно известная эпитафия Карамзина «Покойся милый прах до радостного утра» (1792) следующим образом включена в текст романа «Идиот»: «Генерал даже покраснел, говоря.

– Да Лебедев и не мог быть в двенадцатом году в Москве <...>.

– Во-первых, это; но, положим, он тогда уже мог родиться; но как же уверять в глаза, что французский шассёр навел на него пушку и отстрелил ему ногу, так, для забавы; что он ногу эту поднял и отнес домой, потом похоронил ее на Ваганьковском кладбище и говорит, что поставил над нею памятник с надписью с одной стороны: «Здесь погребена нога коллежского секретаря Лебедева», а с другой: «Покойся, милый прах, до радостного утра», и что, наконец, служит ежегодно по ней панихиду (что уже святотатство) и для этого ежегодно ездит в Москву. В доказательство же зовет в Москву, чтобы показать и могилу, и даже ту самую французскую пушку в Кремле, попавшую в плен; уверяет, что одиннадцатая от ворот, французский фальконет прежнего устройства.

– И притом же ведь у него обе ноги целы, на виду! – засмеялся князь. – Уверяю вас, что это невинная шутка; не сердитесь» [Достоевский 1972–1990: VIII, 411].

Вероятно, Достоевский учитывает здесь не только эпитафию Карамзина, но и его перевод знаменитой идиллии Соломона Гесснера «Деревянная нога». При этом Лебедев оказывается «карамзинистом» и в ином контексте, который задают ключевые понятия «словаря сентиментализма»:

«– Да тут и понимать совсем нечего! – даже привскочил на стуле Лебедев: – одна, одна *чувствительность* и *нежность* – вот все лекарство для нашего больного. Вы, князь, позволяете мне считать его за больного?» [Достоевский 1972–1990: VIII, 375; курсив мой].

Что нам дают эти цитаты? Только возможность сделать вывод о том, что карамзинская тема заявлена Достоевским как пригодная для пародийных упражнений. Но, во-первых, ни эпитафия 1792 г., ни перевод идиллии не приближают нас к заявленной теме, а во-вторых, остается неясным, зачем понадобились Достоевскому эти пародийные упражнения[1], и сводится ли к ним его интерес к Карамзину, а если нет, то нужно выяснить, насколько принципиален этот «карамзинизм» Достоевского для понимания его романа (или романов).

[1] Как известно, текст данной эпитафии был избран братьями Достоевскими для памятника на могиле их матери [Летопись: 1, 36]; из этого следует, что отношение их к Карамзину отнюдь не было чисто «игровым» и что словесные упражнения Лебедева характеризуют именно его, а не автора романа «Идиот».

Допустим, что удастся выявить в тексте Достоевского скрытые отсылки к Карамзину[2], подобные только что приведенной. Остановимся на ней чуть подробнее. В цитате из Достоевского мы выделили курсивом слова «чувствительность» и «нежность». Они входят в словарь Карамзина? Безусловно. Но ведь не только в его словарь: вряд ли нужно доказывать, что ими пользовались все «чувствительные авторы», в том числе многочисленные эпигоны Карамзина, компрометировавшие свой образец – отчего бы не допустить, что именно этот факт учитывает Достоевский? Далее, если все же он имел в виду именно Карамзина, то какие именно его произведения? Здесь останавливаемся, хотя число подобных простых вопросов, на которые трудно ответить, без труда можно было бы увеличить.

Приведем другой пример, еще более выразительный. Давно замечено несоответствие имени и фамилии Льва Николаевича Мышкина, главного героя романа «Идиот»: фамилия соответствует доминантам его поведения, умонастроения, «психотипа», имя – нет (при этом, как известно, антитеза *льва* и *мыши* принадлежит к числу наиболее древних в европейской аллегорической литературе благодаря басенной традиции, восходящей к Эзопу, басню которого «Лев и мышь» переводили Жан де Лафонтен, а в России – учитывавшие его перевод А.П. Сумароков и И.А. Крылов). Несовпадение имени и темперамента героя Достоевского находит соответствие у Карамзина в «Рыцаре нашего времени» (1803), повести, из которой, как часто полагают комментаторы, выросла русская проза XIX в. Напомним небольшой фрагмент из девятой главы этой повести, который вполне, с самыми незначительными поправками, может быть отнесен и к герою Достоевского:

«Леон на десятом году от рождения мог уже часа по два играть воображением и строить замки на воздухе. Опасности и героическая дружба были любимою его мечтою. Достойно примечания то, что он в опасностях всегда воображал себя избавителем, а не избавленным: знак гордого, славолюбивого сердца! <...> Такое донкишотство воображения заранее определяло нравственный характер Леоновой жизни. Вы, без сомнения, не мечтали так в своем детстве, спокойные флегма-

[2] Имя Карамзина упомянуто в «Идиоте» лишь однажды: Лебедев утверждает, что имя Мышкина фигурирует в «Истории государства Российского» [Достоевский 1972–1990: VIII, 8]; см. об этом подробнее: [Федоров 2004: 365-366]. Вопрос об восприятии Достоевским его наследия обсуждается давно; из работ недавнего времени см., в т.ч.: [Туниманов 1980; Архипова 1983; Жилякова 1992; Жилякова 1974; Белов 2001: 142-158; Вертлиб 1997; Глухов 1999; Виролайнен 2003; Кацис 2017; Криницын 2017]; обобщающий опыт изучения рецепции Карамзина в XIX в.: [Сапченко 2003].

тики, которые не живете, а дремлете в свете и плачете только от одной зевоты! И вы, благоразумные эгоисты, которые не привязываетесь к людям, а только с осторожностию за них держитесь, пока связь для вас полезна <...>.

Сверх того, он любил грустить, не зная о чем. Бедный!.. Ранняя склонность к меланхолии не есть ли предчувствие житейских горестей?.. Голубые глаза Леоновы сияли сквозь какой-то флер, прозрачную завесу чувствительности. Печальное сиротство еще усилило это природное расположение ко грусти. Ах! Самый лучший родитель никогда не может заменить матери, нежнейшего существа на земном шаре! Одна женская любовь, всегда внимательная и ласковая, удовлетворяет сердцу во всех отношениях!..» [Карамзин 1802-1803: 14, 122-124].

Нетрудно заметить, что Лев Мышкин Достоевского и Леон (кстати, именно так называли Мышкина швейцарские дети) Карамзина соотносимы друг с другом: общими являются меланхолия, мечтательность (при том что мечтательность князя была иной, не героической), «донкихотство», сиротство, детали портрета (в обоих случаях голубые глаза) и даже душевная болезнь (первой публикации девятой и последующих глав Карамзин предпослал небольшую заметку об «авторе» «Рыцаря нашего времени»; здесь говорилось: «Сей роман вообще основан на *воспоминаниях* молодости, которыми Автор занимался во время душевной и телесной болезни: так по крайней мере он нам сказывал <...>» [Карамзин 1802-1803: 14, 121]).

Но зафиксировав это сходство, вновь зададим вопрос. Насколько обязательным является восприятие Мышкина на фоне Леона? Ответ напрашивается сам собой: ни на сколько, потому что в тексте Достоевского нет ничего, что в самом деле *обязывало бы* читателя помнить или вспоминать «Рыцаря нашего времени», т.е. нет прямых указаний на повесть Карамзина и ничего, что не могло бы быть понято без обращения к этому источнику. Перед нами необязательно-мерцающий подтекст/контекст, вполне допускающий активизацию в смысловом пространстве «Идиота» и с той же легкостью остающийся за его пределами.

Такого рода литературные контексты необязательны и в том смысле, что даже если они каким-то образом «проясняются» в результате усилий исследователей до уровня минимальной доказательности, они ничего – по крайней мере, на первый взгляд – не решают, ограничиваясь сферой разного рода литературных игр на периферии, не затрагивая, как будто, смысловое ядро, причем в каждом конкретном случае воз-

можны разные интерпретации этих литературных игр, и выбор между этими интерпретациями далеко не всегда очевиден (при том что иногда возникает соблазн именно эту периферию выдвинуть в центр). Так происходит всегда, когда мы сопоставляем фрагменты текстов, сходные по смыслу, даже по лексическому составу, по синтаксису, не имея при этом никаких гарантий, что наше сопоставление адекватно авторскому замыслу, кругозору и т.д.

Думаю, что есть другой путь обсуждения подобных тем: перевести его на уровень описания литературного пространства, с которым непосредственно взаимодействует интересующий нас автор / текст, и найти в этом пространстве место для интересующего нас необязательного контекста – или констатировать, что места там для него нет.

Поэтому в данной заметке мы, отвлекаясь от множества существенных деталей, которые целесообразно обсуждать отдельно, не ищем «цитаты» Достоевского из Карамзина, а пытаемся кратко описать (в сущности, только обозначить) то литературное пространство, с которым взаимодействуют тексты Достоевского и, в частности, роман «Идиот». В первом и грубом приближении это «сентиментальность» («сентиментализм») и романтизм (преимущественно с уклоном в готику), воспринятые через посредство Пушкина, Гоголя и раннего «натурализма». Данная матрица, во-первых, отмечена, как минимум двойной динамикой (пушкинское и гоголевское начала могут соотноситься друг с другом, взаимодействовать, а могут противопоставляться; одновременно «натурализм» может резко отделять себя от всего предшествующего, а может, обычно неявным образом, взаимодействовать и с пушкинско-гоголевской парадигмой, и с сентиментально-романтической, причем именно в тех точках сверхконцептуальности, которые аккумулируют различные аспекты темы падшего мира [«реальной жизни» в ее собственных формах], в пределе устремленной к гностическому контексту). Во-вторых, она может взаимодействовать или даже, попросту говоря, наполняться широким кругом идей и идеологий – в диапазоне от «розового социализма» до церковной ортодоксии почти в любых проекциях и сочетаниях; при этом неизбежно активизируются некоторые жанровые парадигмы, понимаемые опять-таки динамически – в диапазоне от религиозной мистерии барочного типа до бульварного романа.

Но мы условились сузить тему: здесь нас интересует только один из сегментов этой матрицы, именно первый из перечисленных, т.е. «сентиментализм», и конкретно первый альманах Карамзина, специфика

которого заключается в том, что это был альманах одного автора и по этой причине может рассматриваться как единый текст особого типа[3]. Посмотрим же, чем мы располагаем.

Во-первых, конечно, именем *Аглая*, которым Достоевский наделяет одну из героинь своего романа и которое послужило Карамзину заглавием его альманаха. Мы не можем здесь подробно останавливаться на литературной истории этого имени, а потому отметим лишь, что интерес русских литераторов к нему усилил, если не сформировал, именно альманах Карамзина. Во всяком случае, журналы «карамзинского направления» или близкие к нему дают некоторый материал по теме;

[3] Лишь три произведения из числа помещенных в нем не принадлежат Карамзину; однако он имитировал разнообразие, используя различные подписи под собственными текстами. Это, впрочем, относится ко второй книжке альманаха, так как в первой подписаны лишь те два текста, которые поступили от И.И. Дмитриева и М.М. Хераскова. «Послание к Д***» подписано «А.Б.В.», стихотворения «Любезной, в день ее рождения» и «Странность любви, или Бессонница», помещенные рядом, – криптонимом «О.О.», «Притча, Скворец, попугай и сорока» – «М.–в», а повесть «Сиерра-Морена» снабжена подзаголовком «Элегический отрывок из бумаг N». И лишь «М.–в» указывает на реальное лицо – М.М. Хераскова, прочие подписи мистифицирующие. Судя по всему, некоторые межтекстовые переклички, по замыслу Карамзина, должны были восприниматься читателями как переклички между текстами различных авторов, а цитаты – как цитаты из чужого текста (так, в конце неподписанного «письма» «Филалет к Мелодору» цитируется подписанное только что указанным криптонимом «Послание к Д***). Напомним в этой связи, что по-разному подписывал Карамзин свои сочинения и в дальнейшем, ср.: «В *Вестнике Европы* <...> поражает нас обилие подписей, придуманных Карамзиным для себя. Сам он объяснял отсутствие своей фамилии таким образом: «Удовольствие читателей казалось мне важнее авторского хвастовства, и для того я не подписывал своего имени под сочинениями» <...>. Но не трудно, кажется, разгадать настоящую причину этого. Он наполнял журнал *большею частию* своими произведениями; между тем на него стали ополчаться многие критики; их приговоры раздражали его самолюбие; но отвечать на них он не хотел, полемики не любил, и не видел в ней пользы; желая сохранить свое имя от журнального поминательства, он стал подписывать свои сочинения разными затейливыми подписями» [Пономарев 1883: 51-52]. Этих последних исследователь насчитал двадцать пять. Объяснение же, данное им, разумно, но недостаточно: Карамзин не просто выпускал журналы и альманахи, он стремился влиять на литературный процесс, формируя новое направление, и конструировал его образ, обозначая существование союзников. Именно поэтому в «Аглае» заметно некоторое движение к форме альманаха многих авторов, каким стали «Аониды» (об альманахе одного автора см.: [Skrunda 1974: 98-106]). Однако мистификация, к которой прибегнул Карамзин, была им же дезавуирована, правда лишь отчасти и лишь в отношении первой части альманаха. В заметке «От сочинителя», которой завершалась первая книжка «Аглаи», говорилось: «Наконец – вот первая книжка! В ней одни Руския сочинения; переводов нет. На сей раз приятели мои сообщили мне только две пиесы: басню *чиж* и *разлуку*» [Аглая 1796: 1, 144]. Итак, читателям предлагалось уяснить, что все напечатанные здесь пьесы, кроме этих двух, принадлежат издателю. В конце посвящения второй книжки Карамзин счел нужным отметить: «И в сей книжке нет ничего, кроме Рус<с>ких сочинений» [Аглая 1796: 2, 6]. О приятелях автора, нерешительность которых, видимо, несколько смутила издателя, когда он собирал первую книжку своего альманаха, не сказано ни слова: на этот раз читателю предлагается самому догадываться о том, кто был автором новейших «Рус<с>ких сочинений» – издатель или расписавшиеся наконец его приятели.

см., напр.: [Львов 1795; Магницкая 1797; Поляков 1799]; см. также напечатанную без подписи и менее снисходительную к Аглае повесть: [Путешественницы 1795]. Позднее имя *Аглая* (как представляется, никак не менее, а скорее всего существенно более важное для русской литературы, чем другое «карамзинское» женское имя, *Лиза*) встречается у И.М. Борна, И.И. Дмитриева, П.И. Шаликова, В.А. Жуковского, Д.В. Давыдова, К.Н. Батюшкова, А.А. Шаховского (в литературно-полемическом контексте), А.С. Пушкина (в скабрезно-игровом контексте), А.С. Грибоедова, К.Ф. Рылеева, В.К. Кюхельбекера, А.Ф. Вельтмана, Е.А. Баратынского, А.И. Полежаева, В.Г. Бенедиктова, А.Н. Майкова, М.Н. Загоскина, Г.П. Данилевского, В.А. Вонлярлярского, Б.М. Маркевича, А.Я. Марченко, А.Н. Островского, В.В. Крестовского, А.Ф. Писемского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, И.Н. Потапенко, А.П. Чехова, А.В. Амфитеатрова, Ф.К. Сологуба, В.Ф. Ходасевича, И.А. Бунина, З.Н. Гиппиус, Андрея Белого и др. (разумеется, отнюдь не всегда сохраняя непосредственную связь с текстами Карамзина).

Название альманаха Карамзина восходило к его же «Московскому журналу» (продолжением которого, как это было заявлено самим издателем, и была «Аглая»), ср. в наброске «Невинность»:

«Веселие сияет в очах ея. Она улыбается подобно утру весеннему. На высоком челе ея изображается душевный мир и спокойствие. Неувядаемыя розы и лилии цветут на ее ланитах. Стан ея подобен прямому стеблю нежного нарцисса. Резвые зефиры, виясь вокруг ея, развевают на ней легкую, белую одежду, и распущенными власами ея играют, но едва дерзают они прикасаться к девственным грудям ея, подобным чистейшему снегу двухолмистой горы в Гельвеции <...>, к которому ничто смертное не прикасалося. Увенчанная цветами Граций, шествует она бодро по земле благословенной; бури и мраки от нее удаляются; ядовитыя змии не смеют ужалить ноги ея; колючия травы смягчаются под ея стопами; Небесная благость изливается перед нею в лучах солнечных.

Когда смертные повиновались гласу благодетельной Природы, и жили в любви, тишине и мире: тогда Невинность на земле обитала, гуляла по лугам с пастушками, играла и пела с ними в хороводах. Но когда человек, в гибельный час заблуждения, восхотел быть мудрее Природы: тогда Невинность возвратилась на небеса, в свое отечество. С того времени, она уже редко посещает землю, и редко бывает видима оку смертного; но я видел ее – в образе любезной Аглаи» [Карамзин 1791: 65].

Тема *Аглаи* связывалась Карамзиным с темами времени, смерти, вечности:

«Братия! я слышал пение райской птички, и не чувствовал тысячи лет!» – Тут хочет он изъяснить сладость сего пения; но язык его тупеет, взор его меркнет – он падает, и святая душа вылетает из тленнаго тела. На камне, покрывающем могилу его, вырезаны сии слова: *он слышал пение райской птички, и не чувствовал тысячи лет* <...>.

Любезная Аглая! я также не чувствую времени, когда внимаю твоему пению! [Карамзин 1791а: 200-201].

Ср. еще обращения автора к Аглае в «Лиодоре»: [Карамзин 1792: 307, 308, 309, 316]. См. также неподписанный и, видимо, не принадлежащий Карамзину переводной фрагмент из Гердера, значимого, конечно, не только для Карамзина, но и для других русских авторов, в том числе для Достоевского: «Множество иных богинь и нимф старались многоразличными образами украшать землю и радовались, любуясь прекрасным своим делом. / Но как сии цветки по большей части уже отцвели, а с ними отцвела и слава их и радость богинь; тогда Венера сказала своим Грациям: «Что вы медлите, сестры приятности? Сотките и вы из своих прелестей какой-нибудь смертный, видимый цветок!». Они сошли на землю. Аглая, Грация невинности, образовала лилию; Талия и Евфрозина вместе соткали цветок радости и любви, девственную розу» [Московский журнал 1791: 350-351).

В романе Достоевского Аглае, Талии и Евфросине, как известно, соответствуют сестры Епанчины: «В эти последние годы подросли и созрели все три генеральские дочери – Александра, Аделаида и Аглая. Правда, все три были только Епанчины, но по матери роду княжеского, <...> все три были замечательно хороши собой, не исключая и старшей, Александры, которой уже минуло двадцать пять лет. Средней было двадцать три года, а младшей, Аглае, только что исполнилось двадцать. Эта младшая была даже совсем красавица и начинала в свете обращать на себя большое внимание. Но и это было еще не всё: все три отличались образованием, умом и талантами. Известно было, что они замечательно любили друг друга и одна другую поддерживали. Упоминалось даже о каких-то будто бы пожертвованиях двух старших в пользу общего домашнего идола – младшей. В обществе они <...> были <...> скромны. Никто не мог их упрекнуть в высокомерии и заносчивости, а между тем знали, что они горды и цену себе понимают. Старшая была музыкантша, средняя была замечательный живописец; но об этом почти никто не знал многие годы, и обнаружилось это только в самое последнее время, да и то нечаянно. Одним словом, про них говорилось чрезвычайно много похвального» [Достоевский 1972–1990: VIII, 15-16].

Как и полагается харитам, три сестры молоды, красивы, умны, образованы, погружены в стихию искусства (музыки и живописи), образуют нерасторжимое единство («они замечательно любили друг друга и одна другую поддерживали»). Но тут же рассказ о трех сестрах переключается в иронически-пародийный план, причем рядом с сестрами появляется их мать, наделенная еще одним «карамзинским» именем, отсылающем к самой знаменитой его повести: «Все три девицы Епанчины были барышни здоровые, цветущие, рослые, с удивительными плечами, с мощною грудью, с сильными, почти как у мужчин, руками, и, конечно вследствие своей силы и здоровья, любили иногда хорошо покушать, чего вовсе и не желали скрывать. Маменька их, генеральша Лизавета Прокофьевна, иногда косилась на откровенность их аппетита, но так как иные мнения ее <...> давно уже потеряли первоначальный <...> авторитет между ними, <...> то и генеральша <...> нашла удобнее не спорить и уступать. Правда, характер весьма часто не <...> подчинялся решениям благоразумия; Лизавета Прокофьевна становилась с каждым годом всё капризнее и нетерпеливее, <...> но так как под рукой <...> оставался весьма покорный <...> муж, то излишнее и накопившееся изливалось обыкновенно на его голову, а затем гармония в семействе восстановлялась опять <...>» [Достоевский 1972–1990: VIII, 32].

Итак, духовное оборачивается материальным, «небесное» – телесным, красота – физической силой, явным образом выходящей за пределы идеальной женственности и ее комически гипертрофирующей («мощная грудь» [ср. «девственные груди» в одном из приведенных выше фрагментов] и проч.), душевная близость – солидарностью в отстаивании права на реализацию гастрономических потребностей.

Во-вторых, рассказанная Мышкиным история о Мари и детях, своего рода чувствительная повесть о жестокости и сострадании, как неоднократно отмечалась, соотносится с соответствующей жанровой моделью, оформленной на русской почве Карамзиным, при том что Достоевский доводит до предела звучание основных мотивов такой повести – одиночества и беззащитности, сострадания (иногда понимаемого и как исключение из общего правила и как нравственный урок), физических и нравственных страданий, смерти / обреченности смерти в юном возрасте. Ср., например, как у Карамзина и Достоевского этот последний мотив сочетается с мотивами радости встречи (по-разному проявляющейся) и последней встречи, последнего рукопожатия, заходящего / исчезающего солнца, закрытых глаз / томного взгляда. Достоевский: «Она уж становилась очень больна и <...> сидела с закрытыми глазами <...>

и дремала, тяжело дыша; лицо ее похудело, как у скелета, и пот проступал на лбу и на висках. <...> Я приходил на минуту, <...> Мари <...> вздрагивала, открывала глаза и бросалась целовать мне руки. <....> Мари опять оставалась одна, по-прежнему без движения, закрыв глаза <...>; она, может быть, о чем-нибудь грезила. <...> Накануне ее смерти, пред закатом солнца, я к ней заходил; кажется, она меня узнала, и я в последний раз пожал ее руку; как иссохла у ней рука!» [Достоевский 1972–1990: VIII, 62].

Карамзин: «Долговременная болезнь напечатлела знаки изнеможения на бледном лице его; в тусклых взорах изображалось телесное и душевное расслабление; огонь жизни простыл в его сердце, томном и мрачном. Едва мог он обрадоваться моему приезду, едва мог пожать руку мою; едва слабая, невольная улыбка блеснула на лице его, подобно осеннему солнцу, которое в лучезарном сиянии на минуту является и в облаках исчезает» [Аглая 1796: 1, 14-15].

Общим оказывается и мотив цветка / цветов на гробе: «<...> они убрали ей весь гроб цветами. <...> С тех пор могилка Мари постоянно почиталась детьми: они убирают ее каждый год цветами, обсадили кругом розами»; ср. название очерка Карамзина, который мы только что цитировали: «Цветок на гроб *Моего Агатона*».

В той же первой книжке «Аглаи», где был напечатан этот очерк, помещена повесть «Остров Борнгольм», в которой впервые были намечен столь важный для Достоевского мотивный комплекс *жалость, ужас, существование на грани жизни и смерти, обреченность, познание сокровенного зла* в сочетании с *наивностью* того, кто впервые соприкасается с ним,. Во вторую книжку вошла повесть «Сиерра-Морена», содержащая описание самоубийства из ревности, выдержанного в стилистике «черной повести», которая ко времени Достоевского фактически сомкнулась с бульварным романом, ценившим эффекты, первыми читателями «Аглаи», воспринимавшиеся как литературная новация (напр.: «<...> вдруг явился незнакомец <...>, в черной одежде, с бледным лицом, с мрачным видом; кинжал блистал в руке его» [Аглая 1796: 2, 13]; ср.: «Лицо Рогожина было бледно <...>; глаза смотрели на князя пристально, с сильным блеском» [Достоевский 1972–1990: VIII, 502]; «Глаза Рогожина засверкали <...>. Правая рука его поднялась, и что-то блеснуло в ней» [Достоевский 1972–1990: VIII, 193].

В-третьих, роман Достоевского связан с альманахом Карамзина мотивами путешествия, русского путешественника за границей (напомним, что в «Аглае» продолжается печатание «Писем русского путешественника», начатое в «Московском журнале»). Князь Мышкин,

впрочем, возвращается из Швейцарии (где, напомним, задумывался и писался роман «Идиот»), а «швейцарский» раздел «Писем русского путешественника» в «Аглаю» не попал, однако в ней содержатся комплиментарная «Надгробная надпись Боннету» [Аглая 1796: 1, 22], упоминание о нем в «Цветке на гроб моему Агатону» [Аглая 1796: 1, 9] и обширный пересказ разговора с ним в статье «Нечто о науках, искусствах и просвещении» [Аглая 1796: 1, 45-46], к которой нам еще предстоит вернуться (связь же тем Щвейцарии [«Гельветии»] и Аглаи, как видно из протицированного выше отрывка «Невинность», была зафиксирована Карамзиным еще в «Московском журнале»)[4].

Бонне, швейцарский философ и «натуралист», был также психологом и неврологом и, в частности, занимался галлюцинациями; князь Мышкин лечится в Швейцарии от «какой-то странной нервной болезни, вроде падучей или виттовой пляски» [Достоевский 1972–1990: VIII, 6], сопровождающейся «видениями». В тридцатитомном академическом собрании Достоевского имя Шарля Бонне не фигурирует, что, конечно, не означает, что оно было Достоевскому неизвестно, тем более что с именем Бонне теснейшим образом связана имевшая существенное значение для европейской культуры XIX в.тема палингенезии, которая обычно ассоциируется с Шопенгауром и о которой писали Гете, Гердер, Жан-Поль, Эккартсгаузен, и, конечно, именно Шарль Бонне, книгу которого «Палингенезия» упоминает (едва ли не как главное его сочинение) Карамзин в «Письмах русского путешественника», рассказывая о своем знакомстве с Бонне, который советовал ему переводить на русский язык именно эту свою книгу (не обсуждаем здесь сложный вопрос о некоторых скептических аспектах в целом почти апологетического отношения Карамзина к Бонне; см. об этом, напр., в недавней статье Н.К. Гаврюшина [Гаврюшин 2016: 134-135]). Отношение Достоевского к различным сочинениям, в которых обсуждается палингенезия, насколько нам известно, только начинает изучаться, хотя отдельные рассуждения, имеющие явно предварительный характер, уже появляются в соответствующей литературе (см., напр.: [Исупов 2001: 8]).

В-четвертых, все эти мотивы (путешествие, Швейцария, исследование сложных ментальных явлений) сочетаются с общей для Карамзина и Достоевского темой Руссо / «руссоизма», которая в обоих случаях интерпретируется двусмысленно и в обоих случаях антируссоизм резко выдвигается на первый план, при том что у Достоевского эта тенденция

[4] О «швейцарской» теме в русской литературе, в т.ч. у Карамзина и Достоевского см., в частности: [Данилевский 1984; Меднис 2004; Степанян 2007].

выражена острее и ярче, а Карамзин, полемизируя с Руссо, продолжал оставаться в определенной зависимости от него. Впрочем, и Достоевский испытывал определенное тяготение к Руссо, ср.: «Достоевского неудержимо влекло к Руссо, но он сопротивлялся этому влечению и спорил всю жизнь с Руссо <...>. <...> Достоевский противопоставляет демократизм народности и видит в Руссо – проповеднике демократических идей – защитника антинародной буржуазности. Руссоизм становится для него «европейской» идеей в отличие от «русской» – христианства» [Лотман 1969: 603-604].

По-своему симптоматично, что заявив это, Ю.М. Лотман тут же проводит параллель между Достоевским и Карамзиным: «С этой позиции, как когда-то у Карамзина, «искренность» становится синонимом себялюбия, т. е. лжи, а «исповедь», обнажающий душу монолог, придается отрицательным героям <...>. Наслаждение исповедью равнозначно наслаждению самосозерцанием <...>» [Лотман 1969: 604].

При этом Лотман готов рассматривать «игру в рассказы о дурных поступках на празднике у Настасьи Филипповны» как «явную пародию на сам принцип исповеди» [Лотман 1969: 604, примеч. 152]). Однако Лотман, убежденный в том, что эволюция отношения Карамзина к Руссо была сложной и драматической, имеет в виду Карамзина периода «Моей исповеди» (1802) и «Рыцаря нашего времени» (1803), полагая, что во время сочинения статей «Нечто о науках, искусствах и просвещении» и «Что нужно автору?» (обе 1793), напечатанных в первой книжке «Аглаи», отношение Карамзина к Руссо было существенно иным, поскольку характер этой эволюции обуславливался ходом европейских дел, т.е. в первую очередь французской революцией и ее последствиями, ср.: «Эта статья <«Нечто о науках...»> направлена против тезиса Руссо о вреде наук. Почему же Карамзин решил именно весной 1793 г. развернуть эту полемику? Причину он объяснил сам. Он опасался, что тактика революции – ее кровавые акции – будет использована для осуждения неизбежного и спасительного, по мнению Карамзина, движения народов по пути прогресса. В этих условиях он предвидел возможность использования аргументов Руссо для критики любого прогресса, для утверждения, что просвещение вредно, ибо неизбежно приводит к революции» [Лотман 1992–1993: 2, 93][5].

[5] Ср.: «Уже в «Аглае», полемизируя с Руссо, Карамзин в статье «Нечто о науках, искусствах и просвещении» на самом деле направил свои стрелы против тех, кто использовал страх правительства перед французской революцией для того, чтобы наложить узду на просвещение» [Лотман 1987: 261].

И далее в подтверждение своей версии Лотман цитирует «Нечто о науках <...>»: « Карамзин писал: «Но Жан-Жака нет уже на свете: на что беспокоить прах его?» — Творца нет на свете, но творение существует; невежды читают его — самые те, которые ничего более не читают – и под эгидою славного Женевского Гражданина злословят просвещение» [Лотман 1992–1993, 2, 93].

Итак, Карамзин полемизирует с Руссо, чтобы аргументы последнего не могли быть использованы врагами просвещения; одновременно ему нужно отмежеваться от «якобинского» фона «руссоизма»: «Карамзин пытался отгородиться и от «якобинского» духа Руссо, и от реакции, прославляя быстрое, но эволюционное движение к идеалам, провозглашенным философами XVIII столетия. Статья оптимистична по своему духу и резко выделяется на фоне всего того, что писалось в эти дни в России о Франции, ее философах и политической жизни. Однако увидеть свет ей было суждено только в 1794 г., когда настроения Карамзина резко переменились. Якобинская диктатура и революционный террор потрясли его» [Лотман 1969: 583].

В статьях Лотмана, которые мы здесь цитируем, отнюдь не все представляется сформулированным убедительно. Например, не очень понятно, каким именно образом «“якобинский” дух Руссо» сочетался с его же отрицанием прогресса, взятым на вооружение «невеждами». Но сейчас для нас важнее другое: если в 1794 г. «настроения Карамзина резко переменились», непонятно, зачем он печатает свою статью, которая более не отражает его «настроений». Очевидно, что каковы бы ни были эти «настроения», их перемена была не настолько резкой, чтобы Карамзин захотел предать статью (или статьи) свою забвению; не говорим уже о том, что уверенно датировать завершение работы Карамзина по составлению первой книжки «Аглаи» мы сейчас не можем[6]. Наоборот, если он печатает старую статью в новых условиях, он считает ее акту-

[6] Ю.М. Лотман считал, что «<...> вся первая часть альманаха была подготовлена весной 1793 г.», опираясь на скупые хронологические указания, которые содержатся в самой первой книжке «Аглаи» [Лотман 1957: 138, примеч. 41]). Но, во-первых, даже ограничиваясь ими, придется сдвинуть датировку на начало июня (третьим числом этого месяца датировано «Приношение Грациям» [Аглая 1796: 1, 5]; во-вторых, это будет именно нижняя дата (таким путем устанавливается лишь время, раньше которого работа над книгой не могла быть завершена); в-третьих, из писем Карамзина к И.И. Дмитриеву следует, что басню И.И. Дмитриева «Чиж» он получил 1 или 2 июня, что вновь, пусть и незначительно, выходит нас за пределы «весны»; и что 4 мая, обсуждая планы своего отъезда в деревню, который состоится через месяц, Карамзин сообщает, что надеется на «сельскую природу». которая должна «успокоить» его настолько, чтобы он смог «написать нечто и для *Аглаи*», работу над которой почти забросил («которою теперь мало занимаюсь») [Карамзин 1866: 35-36]; в деревню он отправился только 22 июня [Карамзин 1866: 38].

альной. Его полемика с Руссо не теряет своего значения в новом политическом контексте, а приобретает еще большее, как и основной вопрос расхождения с ним – вопрос о прогрессе. Именно этот вопрос выдвигается на первый план во второй книжке «Аглаи», в письмах Мелодора и Филалета, посвященных обсуждению трагических итогов XVIII столетия и прямо перекликающихся с рядом произведений, напечатанных в первой части альманаха, в т.ч. произведениями, полностью или частично посвященными Бонне, о котором мы уже упоминали выше и который мыслится Карамзиным как мыслитель, которого можно противопоставить Руссо, что и было сделано в статье «Нечто о науках...». В этой статье Карамзин говорил об истинном просвещении, которое считал «палладиумом благонравия», полагая, что нравственное воспитание неотделимо от любви к наукам, и связывал его (вряд ли только из тактических целей) с просветительскими проектами Екатерины II [Аглая 1796: 1, 71]; во второй книжке с представлениями о необходимости просвещения для образования чувствительных душ («Просвещение всегда благотворно; просвещение ведет к добродетели <...>» [Аглая 1796: 2, 90]) сочетается тема веры в благость Провидения, развернутая в письме Филалета, ср.: «Пусть мир разрушится <...> и улыбка моя, среди всеобщих ужасов, скажет небу: *Ты благо и премудро* <...>. Неужели, видя Бога в естественном мире, <...> будем мы отрицать Его <...> в одном нравственном мире, который по существу своему должен быть <...> ближе <...> к сердцу великого Божества?» [Аглая 1796: 2, 81]. Идея нравственного просвещения, конечно, была связана с масонским контекстом духовной биографии Карамзина; здесь нам придется еще раз процитировать Ю.М. Лотмана, который в своей ранней работе, отдавая дань времени ее сочинения, с неодобрением писал о статье Карамзине «Нечто об искусствах <...>»: «Карамзин <...> соскальзывает на такое понимание лозунга просвещения, которое свойственно было масонам <...>. Пропагандируемое знание понималось как самопознание, <...> как путь к овладению страстями, к альтруизму. Мораль объявлялась венцом науки» [Лотман 1957: 138-139].

Разумеется, Карамзин никуда не «соскальзывал», поскольку представления, о которых писал Лотман, были глубоко усвоены Карамзиным в самом начале его духовного пути, и он никогда от них не отказывался. Их масонская подоплека, повторим, очевидна (как и близость религиозных представлений, декларируемых в «Аглае», к идее «внутренней церкви»), и именно наличие этой подоплеки объясняет относительное единство мировоззрения Карамзина на всех этапах его эволюции. Дру-

гое дело, что в соответствии с динамикой внешних событий (как европейских, так и внутрироссийских) это мировоззрение поворачивалось различными своими сторонами и при этом вовсе не предполагало участия в масонских «работах».

Теперь вернемся к тому опыту защиты просвещения, который Карамзин предпринял в статье «Нечто о науках...»: как известно, тема была продолжена в письмах Мелодора и Филалета, и с существенно большим драматизмом: «Свирепая война опустошает Европу <...> И не только миллионы погибают; не только города и села исчезают в пламени <...> – сего не довольно: я вижу еще другое, ужаснейшее зло для бедного человечества.

Мизософы <...> торжествуют. «Вот плоды вашего просвещения! – говорят они, – вот плоды ваших наук, вашей мудрости! Где воспылал огнь раздора, мятежа и злобы? Где первая кровь обагрила землю? И за что?.. И откуда взялись сии пагубные идеи?.. Да погибнет же ваша философия!» – И бедный, лишенный отечества, и бедный, лишенный крова, и бедный, лишенный отца, или сына, или друга, повторяет: «Да погибнет!» И доброе сердце, раздираемое зрелищем лютых бедствий, в горести своей повторяет: «Да погибнет!» – А сии восклицания могут составить наконец *общее мнение* <...>!» [Аглая 1796: 2, 68-59].

С этим вполне сопоставима логика героя Достоевского: «Нехристианская вера, <...> католичество римское <...> хуже самого атеизма <...>. Атеизм только проповедует нуль, а католицизм идет дальше: он искаженного Христа проповедует, <...> противоположного! Он антихриста проповедует <...>! <...> Папа захватил землю, земной престол и взял меч; с тех пор всё так и идет, только к мечу прибавили ложь, пронырство, обман, фанатизм, суеверие, злодейство, играли самыми святыми, правдивыми, простодушными, пламенными чувствами народа, всё, всё променяли за деньги, за низкую земную власть. <...>! Атеизм прежде всего с них самих начался: могли ли они веровать себе сами? Он укрепился из отвращения к ним; он порождение их лжи и бессилия духовного! Атеизм! У нас не веруют еще только сословия исключительные, <...>; а там, в Европе, уже страшные массы самого народа начинают не веровать, – прежде от тьмы и от лжи, а теперь уже из фанатизма, из ненависти к церкви и ко христианству!» [Достоевский 1972–1990: VIII, 450-451].

Итак, Мелодор сожалеет об утрате веры в философию, Мышкин – об утрате веры христианской; оба подчеркивают, что каждая из этих утрат катастрофична в том смысле, что за ними стоит «общее мнение» «страш-

ных масс <...> народа». Мелодор обсуждает торжество *мизософов*, «врагов наук», т.е. религиозных фанатиков; ему – и им – отвечает Филалет: «Что принадлежит до мизософов, <...> то они <...> никогда торжествовать не будут. Знаю, что распространение <...> ложных идей наделало много зла <...>, но разве просвещение тому виною? Разве науки не служат <...> средством к открытию истины и к рассеянию заблуждений <...>? Разве не истина, разве ложь есть существо наук? – Разогнем книгу истории; за что не лилась кровь человеческая? Например, распри суеверия вооружали сына против отца, брата против брата; но какой безумец вздумает обвинять тем самую религию?» [Аглая 1796: 2, 88-89].

«Безумец» Достоевского так и поступает, обвиняя, впрочем, не «самую религию», не христианство как целое, а одно из его направлений в уклонении от истины и в порождении атеизма, подобно тому, как Филалет, признавая, что «ложные идеи наделали много зла», обвиняет не «философию» как таковую, а именно уклонения от «философии» «истинной» (ср.: [Аглая 1796: 2, 71].

Если Карамзин сделал первый шаг к противопоставлению ложного / внешнего просвещения внутреннему и при этом осмыслил второе в религиозно-метафизическом ключе, то Достоевский, опиравшийся как на Карамзина, так и на всю последующую русскую традицию обсуждения вопроса, решительно и «окончательно» связал ее с противопоставлением России и Европы. При этом он, и именно в романе «Идиот», радикально оформил лишь намеченную у Карамзина связь всей данной проблематики с особыми состояниями души. Напомним, что карамзинский Мелодор, обсуждающий печальные итоги века просвещения, говорит и о себе, о своем «растерзанном сердце», о «печальных сомнениях», «несносной грусти», «хаосе души» [Аглая 1796: 2, 74-76]. Достоевский связывает своего героя с Руссо темой «естественного человека» (с подключением буколической топики, ассоциированной со значимой для Карамзина и «карамзинизма» темы душевной невинности, ср.: «О, князь, как вы еще светло и невинно, даже, можно сказать, пастушески смотрите на жизнь!» [Достоевский 1972–1990: VIII, 257]), но этот новый «естественный человек» страдает нервным заболеванием и в результате близкого соприкосновения с реальным миром в конце концов полностью теряет связь с ним, погружаясь в душевную болезнь; и эту печальную историю сопровождают те же мотивы «грусти, душевного мрака, давления», «волнения, <...> сомнения <...>, <....> беспокойства», длящейся «тоски»; все они, и у Карамзина, и у Достоевского, сочетаются с мотивом одиночества (у Карамзина: «Хладный мир! я тебя оста-

вил! – Безумные существа, человеками именуемые, я вас оставил! <...>» [Аглая 1796: 2, 17]; в другом месте: «Где ты, любезный Филалет? В каком уединении скрываешься?» [Аглая 1796: 2, 63]; у Достоевского: «Он был в мучительном напряжении и беспокойстве и в то же самое время чувствовал необыкновенную потребность уединения» [Достоевский 1972–1990: VIII, 186]), и в обоих случаях вся парадигма связывается с возможным выходом за пределы видимого мира: «Мелодор! Нам не век жить в сем мире. Ударит час, и все переменится! С сею любовию к добродетели, которая была, есть и будет вечным характером души твоей, падем в могилу и закроемся тихою землею!..

Там, там, за синим океаном,
Вдали, в мерцании багряном,

там венец бессмертия и радости ожидает земных тружеников!»

([Аглая 1796: 2, 94]; см. также: [Аглая 1796: 2, 25]).

Ср. у Достоевского: «Это было в Швейцарии, в первый год лечения <...>. Тогда он еще был совсем как идиот <...>. Он раз зашел в горы, в ясный солнечный день <...>. Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца-края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал» [Достоевский 1972–1990: VIII, 351].

Наконец, в-пятых, на пределе развертывания темы духовной катастрофы возникает и тема гибели человечества, конца истории, тема, «которой Достоевский был одержим», сознавая, что «и “мировая гармония” и “последний мрак” реальные возможности», между которыми «должен быть сделан выбор, и Достоевский верил, сомневался, и снова верил, что выбор будет сделан в единственном направлении, в котором видимость бытия, лишь как тень, следует за самим бытием бытия <...>», вновь и вновь возвращаясь к вопросу, «может ли еще быть спасена непрерывность человеческого развития» и «можно ли еще продолжать то дело, без успеха которого немыслимо было бы и само приближение к абсолютным путям и задачам, дело мысли и сознания», или «все должно быть начато с начала, чтобы, быть может, все снова завершилось тем же концом» [Штейнберг 1923: 140]. Но именно эти две «реальные возможности» были впервые намечены у Карамзина, размышлявшего об обозначившейся во французской революции тенденции к исчерпанию нравственных возможностей истории и обобщившего эти размышления в форме эпистолярной дискуссии с открытым финалом, где первое письмо сконцентрировало в себе «последний мрак», а второе – надежду

на возможность «гармонии». Умонастроение, описанное Штейнбергом применительно к Достоевскому, конечно, уже знакомо Карамзину, и можно было бы без потери смысла заменить в приведенных нами заметках Штейнберга имя Достоевского на имя Карамзина, который точно так же «верил, сомневался, и снова верил», точно также обдумывал «вечное движение в одном кругу; вечное повторение» [Аглая 1796: 2, 85] и едва ли не впервые раскрыл его во всем его драматизме, тем самым открыв путь другим русским писателям, соприкасавшимся с вызовами «последних вопросов», в т.ч. Достоевскому.

***

Теперь попробуем собрать все сказанное в некоторое условное единство. Итак, именно Карамзин, и именно в «Аглае», выстроив исключительно сложную смысловую конструкцию, которая опирается одновременно на представление о дискретности каждого отдельного текста и на готовность к ее преодолению в рамках заданной конструкции «альманаха одного автора», дал первый вариант обобщения той совокупности дилемм, которые связывают противопоставление зла и истины в человеке, в истории европейской цивилизации (и в этом смысле «человечества») с темой спасения и в аспекте «непрерывности развития», и в аспекте ее соотнесенности с широко понимаемой сферой надысторического («абсолютные пути и задачи»). Данная проблематика у Карамзина и у Достоевского оказалась связана с «руссоизмом», с выбором между представлением о развитии как прогрессе и как регрессе, с проблемой «естественного человеке» как идеале, чье воплощение в реальности общественной жизни невозможно, а актуализация неизбежна и необходима, и в обоих случаях устремлено за пределы земного времени-пространства. На противоположном полюсе – на границе или уже в пределах «реальности» – мотивный комплекс «жестокость – сострадание/жалость, ужас, познание сокровенного зла в сочетании с темой душевной «невинности» и «болезни»/«болезненности», физической и душевной, наконец путешествия, понимаемого, в частности, как обретение не только культурного, но и нравственного опыта; в сердцевине же «падшего мира» остается «опрокинутая» в кругозор Лебедева «матричная» формула о «милом прахе» и «радостном утре». В той мере, в какой каждое отдельное произведение Достоевского взаимодействует с данной парадигмой, его «карамзинизм» открывается разными смысловыми гранями (при том, что каждая из этих граней определен-

ным образом соотносится и с другими сегментами «литературного пространства», в т.ч., разумеется, с «готическим романтизмом», обычно не без оснований возводимым все к той же повести «Остров Борнгольм», впервые напечатанной в «Аглае»).

Список литературы

1. <Карамзин Н.М.> Рыцарь нашего времени // Вестник Европы. 1802. № 13. С. 35-51; № 18. С. 111-125; 1803. № 14. С. 121-142.

2. Аглая / 2-е изд. Кн. 1-2. М., 1796. 335 с.

3. *Архипова А.В.* Достоевский и Карамзин // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 5. Л.: АН СССР, ИРЛИ, 1983. С. 101-112.

4. *Белов С.В.* Вокруг Достоевского: Статьи, находки и встречи за тридцать пять лет. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001. С. 142-158.

5. *Вертлиб Е.* Карамзин и Достоевский // Дон. 1997. № 1. С. 208-214.

6. *Виролайнен М.Н.* Фома Опискин и Иван Грозный // Pro memoria: памяти акад. Г.М. Фридлендера (1915-1995). СПб.: Наука, 2003. С. 136-144.

7. *Гаврюшин Н.К.* Метафизика и историософия в творчестве Н.М. Карамзина // Тетради по консерватизму. 2016. № 4. С. 131-144.

8. *Глухов В.И.* «Моя исповедь» Карамзина в творческом сознании Достоевского // Национальные традиции и европеизм в русской культуре. Вып. 1. Ульяновск: УлГУ, 1999. С. 50-62.

9. Два цветка соперники к Аглае [перевод с франц. М.Л. Магницкой] // Приятное и полезное препровождение времени. 1797. Ч. 15. С. 207-208.

10. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.; СПб.: Наука, 1972–1990.

11. *Жилякова Э.М.* «Фрол Силин» Н.М. Карамзина и «Мужик Марей» Ф.М. Достоевского // От Карамзина до Чехова: Сб. ст. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1992. С. 81-95.

12. *Жилякова Э.М.* Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844–1849). Томск: Изд-во Томского ун-та, 1999. 274 с.

13. *Исупов К.Г.* Читатель и автор в текстах Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Вып. 16. СПб.: ИРЛИ РАН, 2001. С. 3-23.

14. К Аглае [перевод с немецк. В. Полякова] // Иппокрена. 1799. Ч. 2. С. 76-78.

15. *Карамзин Н.М.* Лиодор // Московский журнал. 1792. Ч. 5. Кн. 3. С. 305-334.

16. *Карамзин Н.М.* Невинность // Московский журнал. 1791. Ч. 2. Кн. 1. С. 64-65.

17. *Карамзин Н.М.* Письма к И.И. Дмитриеву. СПб.: Издание II-го Отделения Императорской Академии наук,1866. 727 с.

18. Карамзин Н.М. Райская птичка // Московский журнал. 1791. Ч. 3. Кн. 2. С. 198-201.

19. *Кацис Л.Ф.* Карамзин, Белинский и Достоевский в наброске Мандельштама «Преступление и наказание в “Борисе Годунове”» // Stephanos. 2017. № 2. С. 87-98.

20. *Криницын А.Б.* Повесть Н.М, Карамзина «Бедная Лиза» в творчестве Ф.М. Достоевского // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2017. № 1-2. С. 102-116.

21. Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского: В 3 т. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. Том 1: 544 с. Том 2: 592 с. Том 3: 615 с.

22. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. 478 с. Т. II. Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX века. Таллин: Александра, 1992. 478 с. Т. III. Статьи по истории русской культуры. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. Таллин: Александра, 1993. 495 с.

23. *Лотман Ю.М.* Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века // Руссо, Жан-Жак. Трактаты. М.: Наука, 1969. С. 555-604.

24. *Лотман Ю.М.* Сотворение Карамзина. М.: Книга, 1987. 336 с.

25. *Лотман Ю.М.* Эволюция мировоззрения Карамзина (1789-1803) // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 51. Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1957. С. 122-162.

26. *Львов П.Ю.* На смерть моей Аглаи // Приятное и полезное препровождение времени. 1795. Ч. 8. С. 119-130.

27. *Меднис Н.Е.* Швейцария в художественной системе Достоевского (к проблеме формирования в русской литературе швейцарского интерпретационного кода) // Toronto Slavic Quoterly. 2004. № 4 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://sites.utoronto.ca/tsq/11/mednis11.shtml

28. Московский журнал. 1791. Ч. 1. Кн. 1. С. 349-351.

29. *Пономарев С.И.* Материалы для библиографии литературы о Н.М. Карамзине: К столетию его литературной деятельности: (1783-1883) (Сборник Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. Т. 32. № 8). СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1883. 156 с.

30. Путешественницы // Магазин для распространения общеполезных знаний и изобретений, с присовокуплением Модного Журнала, раскрашенных рисунков и музыкальных нот. 1795. № 2. С. 108-125.

31. *Сапченко Л.А.* Н.М. Карамзин: судьба наследия (век XIX). М.; Ульяновск: УлГУ, 2003. 379 с.

32. *Степанян К.А.* Достоевский и Швейцария // Проблемы истории, филологии, культуры. 2007. № 18. С. 113-121.

33. *Туниманов В.А.* Отголоски девятого тома «Истории государства Российского» в творчестве Ф.М. Достоевского // Slavia. 1980. Вып. 4. С. 350-360.

34. *Федоров Г.А.* Московский мир Достоевского: Из истории русской художественной культуры XX века. М.: Языки славянской культуры, 2004. 464 с.

35. *Штейнберг А.З.* Система свободы Достоевского. Берлин: Скафы, 1923. 146 с.

36. *Skrunda Wiktor*. Na marginesach wielkiej literatury: Ewolucja rosyjskich almanachów literackich lat 1794-1852. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974. 195 p.

References

1. <Karamzin N.M.> Rycar' nashego vremeni // Vestnik Evropy. 1802 [Knight of our time. Vestnik Evropy. (In Russ.)] 1802. № 13. Pp. 35-51; № 18. Pp. 111-125; 1803. № 14. Pp. 121-142.

2. Aglaya / 2-e izd. Kn. 1-2 [Aglaya, 2nd ed. Book 1-2 (In Russ.)]. Moscow, 1796. 335 p.

3. *Arhipova A.V.* Dostoevskij i Karamzin // Dostoevskij: Materialy i issledovaniya. T. 5 [*Dostoevsky and Karamzin. Dostoevsky: Materials and Studies*. Vol. 5 (In Russ.)]. Leningrad, AN SSSR, 1983. Pp. 101-112.

4. *Belov S.V.* Vokrug Dostoevskogo: Stat'i, nahodki i vstrechi za tridcat' pyat' let [*Around Dostoevsky: Articles, Findings and Meetings for Thirty Five Years* (In Russ.)]. St. Petersburg, Izd-vo SPbGU, 2001. Pp. 142-158.

5. *Dostoevskij F.M.* Poln. sobr. soch.: V 30 t. [*Complete Works in 30 vls.* (In Russ.)]. Leningrad – St. Petersburg, Nauka, 1972–1990.

6. Dva cvetka soperniki k Aglae [perevod s franc. M.L. Magnickoj] // Priyatnoe i poleznoe preprovozhdenie vremeni. 1797. Ch. 15 [*Two Flowers Rivals to Aglaya [translated from French by M.L. Magnitskyj]. Pleasant and Useful Pastimes.* 1979. P. 15 (In Russ).]. Pp. 207-208.

7. *Fedorov G.A.* Moskovskij mir Dostoevskogo: Iz istorii russkoj hudozhestvennoj kul'tury HKH veka [*The Moscow world of Dostoevsky: From the History of Russian Artistic Culture of the Twentieth Century* (In Russ.)]. Moscow, Yazyky slavyanskoj kultury, 2004. 464 p.

8. *Gavryushin N.K.* Metafizika i istoriosofiya v tvorchestve N.M. Karamzina // Tetradi po konservatizmu. 2016. № 4 [*Metaphysics and Historiosophy in the Works of NM. Karamzin*. Notes on conservatism (In Russ.)]. Pp. 131-144.

9. *Gluhov V.I.* «Moya ispoved'» Karamzina v tvorcheskom soznanii Dostoevskogo // Nacional'nye tradicii i evropeizm v russkoj kul'ture. Vyp. 1 [*Karamzin's "My confession" in the Creative Consciousness of Dostoevsky*. National Traditions and Europeanism in Russian Culture. Issue 1 (In Russ.)]. Ul'yanovsk, Izd-vo UlGU, 1999. Pp. 50-62.

10. *Isupov K.G.* Chitatel' i avtor v tekstah Dostoevskogo // Dostoevskij: Materialy i issledovaniya. <Vyp.> 16 [*Reader and Author in Dostoevsky's Texts. Dostoevsky: Materials and Studies.* Is. 16 (In Russ.)]. St. Petersburg, IRLI RAN, 2001. Pp. 3-23.

11. K Aglae [perevod s nemeck. V. Polyakova] // Ippokrena. 1799. Ch. 2 [To Aglaya [translation from German by V. Polyakov]. Hippocrene. 1799. Part 2 (In Russ.)]. Pp. 76-78.

12. *Kacis L.F.* Karamzin, Belinskij i Dostoevskij v nabroske Mandel'shtama «Prestuplenie i nakazanie v "Borise Godunove"» // Stephanos [*Karamzin, Belinsky and Dostoyevsky in Mandelshtam's Draft "Crime and Punishment in "Boris Godunov"".* Stephanos. 2017. # 2 (In Russ.)]. Pp. 87-98.

13. *Karamzin N.M.* Liodor // Moskovskij zhurnal. 1792. Ch. 5. Kn. 3 [*Lyodor*. The Moscow Journal. 1792. Part 5. Book 3 (In Russ.)]. Pp. 305-334.

14. *Karamzin N.M.* Nevinnost' // Moskovskij zhurnal. 1791. Ch. 2. Kn. 1[*Innocence.* The Moscow Journal. 1791. Part 2. Book 1 (In Russ.)]. Pp. 64-65.

15. *Karamzin N.M.* Pis'ma k I.I. Dmitrievu [*Letters to I.I. Dmitriev* (In Russ.)]. St. Petersburg, Izdanie II-go otdelenija Imperatorskoj academii nauk, 1866. 727 p.

16. *Karamzin N.M.* Rajskaya ptichka // Moskovskij zhurnal. 1791. Ch. 3. Kn. 2 [*Bird of Paradise*. Moscow Journal. 1791. Part 3. Book 2 (In Russ.)]. Pp. 198-201.

17. *Krinicyn A.B.* Povest' N.M, Karamzina «Bednaya Liza» v tvorchestve F.M. Dostoevskogo // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya. 2017. № 1-2 [*N.M. Karamzin's Story "Poor Liza" in the Works of F.M. Dostoevsky*. Bulletin of Moscow University. Series 9: Philology. 2017. № 1-2.]. Pp. 102-116.

18. Letopis' zhizni i tvorchestva F.M. Dostoevskogo: V 3 t. [*The Chronicle F.M. Dostoyevsky's of Life and Work*: in 3 vls. (In Russ.)]. St. Petersburg, Akademicheskij proekt, 1999. Vol. 1: 544 p. Vol. 2: 592 p. Vol. 3: 615 p.

19. *Lotman Y.M.* Izbrannye stat'i: V 3 t. [*Selected Articles*: in 3 vls. Vol. I. Semiotics and Typology of Culture. 478 p. Vol. II. The History of Russian Literature of the XVIII – 1st Half of the XIX Century. 478 p. Vol. III. The History of the Russian Culture. Theory and Semiotics of the Other Arts. Mechanism of Culture. Small Notes. 496 p. (In Russ.)]. Tallinn, Alexandra, 1992-1993.

20. *Lotman Y.M.* Sotvorenie Karamzina [*Creation of Karamzin* (In Russ.)]. Moscow, Kniga, 1987. 336 p.

21. *Lotman Y.M.* Evolyuciya mirovozzreniya Karamzina (1789-1803) // Uchenye zapiski Tartuskogo gos. un-ta. Vyp. 51 [*Evolution of Karamzin's World View* (1789-1803). Bulletin of Tartu University (In Russ.)]. Tartu, Izd-vo Tartuskogo un-ta, 1957. Pp. 122-162.

22. *Lotman Y.M.* Russo i russkaya kul'tura XVIII – nachala XIX veka // Russo, Zhan-Zhak. Traktaty [*Rousseau and the Russian Culture of the XVIIIth - early XIXth Centuries. Rousseau, Jean-Jacques. Treatises* (In Russ.)]. Moscow, Nauka, 1969. Pp. 555-604.

23. *L'vov P.Y.* Na smert' moej Aglai // Priyatnoe i poleznoe preprovozhdenie vremeni. 1795. Ch. 8 [*On the Death of My Aglaya. Pleasant and Useful Pastimes*. 1794. P. 8 (In Russ.)]. Pp. 119-130.

24. *Mednis N.E.* SHvejcariya v hudozhestvennoj sisteme Dostoevskogo (k probleme formirovaniya v russkoj literature shvejcarskogo interpretacionnogo koda) // Toronto Slavic Quoterly [*Switzerland in the Artistic System of Dostoevsky (to the Problem of the Creation of a Swiss Interpretation Code in Russian Literature)* (In Russ.)]. 2004. № 4 [Electronic resource]. – Access code: http://sites.utoronto.ca/tsq/11/mednis11.shtml

25. Moskovskij zhurnal. 1791. Ch. 1. Kn. 1 [Moscow Journal. 1791. Part 1. Book 1 (In Russ.)]. Pp. 349-351.

26. *Ponomarev S.I.* Materialy dlya bibliografii literatury o N.M. Karamzine: K stoletiyu ego literaturnoj deyatel'nosti: (1783-1883). (Sbornik Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti Imp. Akademii nauk. T. 32. № 8) [*Materials for the Bibliography of Literature on NM. Karamzine: To the Centenary of His Literary Career: (1783-1883)*. (Collection of the Department of the Russian Language and Literature of the Imperial Academy of Sciences. Vol. 32. No. 8 (In Russ.)]. St. Petersburg, Typ. Imp. acad. nauk,1883. 156 p.

27. Puteshestvennicy // Magazin dlya rasprostraneniya obshchepoleznyh znanij i izobretenij, s prisovokupleniem Modnogo ZHurnala, raskrashennyh risunkov i muzykal'nyh not [*Women Travelers. A Store for the Spread of General Knowledge and Inventions, with the Addition of the Fashion Magazine, Painted Drawings and Musical Notes* (In Russ.)]. 1795. № 2. Pp. 108-125.

28. *Sapchenko L.A.* N.M. Karamzin: sud'ba naslediya (vek XIX) [*N.M. Karamzin: the Fate of the Heritage (19th century)* (In Russ.)]. Moscow, Ul'yanovsk, Izd-vo UlGU, 2003. 379 p.

29. *Shtejnberg A.Z.* Sistema svobody Dostoevskogo [*Dostoyevsky's System of Freedom* (In Russ.)]. Berlin, Skafy, 1923. 146 p.

30. *Stepanyan K.A.* Dostoevskij i Shvejcariya // Problemy istorii, filologii, kul'tury [*Dostoevsky and Switzerland. Problems of History, Philology, Culture* (In Russ.)]. 2007. № 18. Pp. 113-121.

31. *Tunimanov V.A.* Otgoloski devyatogo toma «Istorii gosudarstva Rossijskogo» v tvorchestve F.M. Dostoevskogo // [*Echoes of the 9th Volume of the "History of the Russian State" in the Works of F.M. Dostoevsky*. Slavia. 1980. Is. 4 (In Russ.)]. Pp. 350-360.

32. *Vertlib E.* Karamzin i Dostoevskij // Don. 1997. № 1 [*Karamzin and Dostoevsky*. Don. 1997. # 1 (In Russ.)]. Pp. 208-214.

33. *Virolajnen M.N.* Foma Opiskin i Ivan Groznyj // Pro memoria: pamyati akad. G.M. Fridlendera (1915-1995) [*Foma Opiskin and Ivan the Terrible*. Pro memoria: memory of acad. G.M. Friedlander (1915-1995) (In Russ.)]. St. Petersburg, Nauka, 2003. Pp. 136-144.

34. *Zhilyakova E.M.* «Frol Silin» N.M. Karamzina i «Muzhik Marej» F.M. Dostoevskogo // Ot Karamzina do CHekhova: Sb. st. [*"Frol Silin" by N.M. Karamzin and "Muzhik Marey" by F.M. Dostoevsky // From Karamzin to Chekhov. Collected Articles* (In Russ.)]. Tomsk, Izd-vo Tomskogo un-ta, 1992. Pp. 81-95.

35. *Zhilyakova E.M.* Tradicii sentimentalizma v tvorchestve rannego Dostoevskogo (1844-1849) [*Traditions of Sentimentalism in the Works of Early Dostoevsky (1844-1849)* (In Russ.)]. Tomsk, Izd-vo Tomskogo un-ta, 1999. 247 p.

ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

2018 № 3

Основан в 2018 г.
Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-72614
от 04.04.2018
ISSN 2619-0311

Адрес редакции:
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской Академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
e-mail:dostmirkult@yandex.ru

Компьютерная верстка: Н. Э. Чайковская
Дизайн обложки: Д. В. Тихомолова

Подписано в печать 20.11.2018
Формат 60 x 90 1/16. Усл. печ. л. 11,5
Тираж 500 экз.

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099 Москва, Шубинский пер., 6
Заказ №