

## Уважаемые читатели!

Подписка на электронные версии журналов не дает подписчику права на их дальнейшее распространение без письменного согласия правообладателя. Любое распространение подписчиками электронной версии запрещается. ООО «Школьная Пресса» является правообладателем всех редакционных материалов, опубликованных в печатных СМИ и (или) размещенных в интернет-проектах соответствующих СМИ, кроме материалов, в содержании которых имеется ссылка на другого правообладателя. Продолжив работу с электронной версией, вы тем самым соглашаетесь с вышеизложенным.



5/2021

ISSN 0868-9539

научно-методический журнал



# Русская СЛОВЕСНОСТЬ

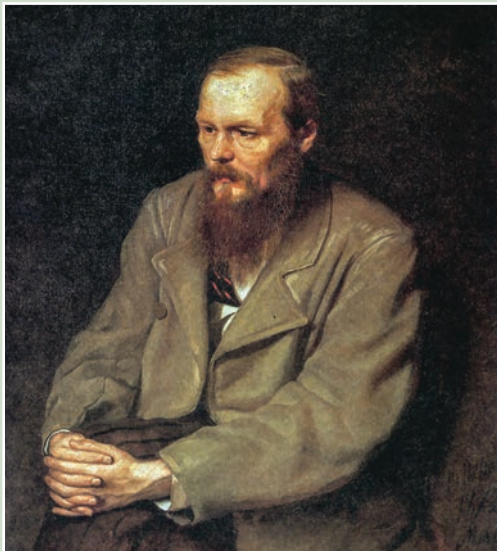
*Специальный номер,  
посвященный 200-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского  
и приуроченный к 100-летию со дня смерти А.А. Блока,  
подготовленный совместно  
с кафедрой русской классической литературы Института филологии  
Московского педагогического государственного университета  
и Группой по изданию Полного собрания сочинений А.А. Блока  
Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом)  
(г. Санкт-Петербург)*

- Достоевский: смысл бытия
- Ф.М. Достоевский и Оптина пустынь: К дискуссии вокруг образа старца Зосимы из романа «Братья Карамазовы»
- Человек и история в мире Достоевского. Версии персонажей и версия писателя
- Религиозный символизм готического искусства в поэзии Александра Блока
- Стихотворение А. Блока «Я живу в отдаленном скиту...»: живописные реминисценции и литературный контекст
- Комплексная подготовка к ОГЭ и ЕГЭ



# «О сколько довелось увидеть им — сынам Египта — русским часовым!..»

Из «Ленинградских сонетов»  
(В городе Пушкина, Достоевского, Блока)



В.Г. Перов.  
Портрет Ф.М. Достоевского



Музей Ф.М. Достоевского  
в Санкт - Петербурге

1

Кипит вода и бьется о гранит.  
Нева сильна и нет ей изнуренья.  
О, этот город в памяти хранит  
Все ужасы речного наводнения!

Мелькают лет бегущие огни —  
Великая история России.  
Навеки сфинксы замерли. Они  
Лежат — реки немые часовые.

Из камня — сфинксы.

Вроде бы мертвы,  
Но вижу я живое что-то в лицах.  
Главами — люди, а телами — львы,  
Событий отгремевших очевидцы.

О сколько довелось увидеть им —  
Сынам Египта — русским часовым!

1978

*Александр Посохов, русский поэт*



Надгробие Ф.М. Достоевского  
на Тихвинском кладбище в Александро-  
Невской лавре (г. Санкт - Петербург)

Русская литература поднялась до явления совершенно уникального.

Василий Розанов

Издательство

«Школьная Пресса»

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Издается с января 1993 года

Выходит 6 раз в год

Главный редактор

А.П. Фурсов, поэт,

член Союза писателей России

Chief editor

A.P. Fursov, the poet,

member of Union of writers of Russia

Редакционная коллегия

The editorial board

О.М. Александрова, кандидат педагогических наук, заведующая Центром филологического образования ФГБНУ «Института стратегии развития образования РАО» (Москва)

O.M. Alexandrova, candidate of pedagogical sciences, head of the Center for philological education «Institute of education development strategy of RAE» (Moscow)

Н.В. Беляева, доктор педагогических наук, ведущий научный сотрудник Центра филологического образования ФГБНУ «Института стратегии развития образования РАО» (Москва)

N.V. Belyaeva, doctor of pedagogical sciences, leading researcher of the Center for philological education «Institute of education development strategy of RAE» (Moscow)

И.П. Васильевых, научный сотрудник Центра филологического образования ФГБНУ «Института стратегии развития образования РАО» (Москва)

I.P. Vasilievich I.P., researcher at the Center for philological education «Institute of education development strategy of RAE» (Moscow)

Vasilievich I.P., researcher at the Center for philological education «Institute of education development strategy of RAE» (Moscow)

В.А. Воронаев, доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, председатель Гоголевской комиссии

Научного совета РАН «История мировой культуры» (Москва)

V.A. Voropaev, doctor of philological sciences, Professor of Moscow state University named after M.V. Lomonosov, the Chairman of the Gogol Commission Scientific Council

«History of world culture» of the Russian Academy of Sciences (Moscow)

Ю.Н. Гостева, кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник ФГБНУ Центра филологического образования «Института стратегии развития образования РАО» (Москва)

J.N. Gosteva, the candidate of pedagogical sciences, senior researcher of the Center for philological education «Institute of education development strategy of RAE» (Moscow)

J.N. Gosteva, the candidate of pedagogical sciences, senior researcher of the Center for philological education «Institute of education development strategy of RAE» (Moscow)

# Русская словесность

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

5/2021

Представляешь, каким бы поэтом —  
Достоевский мог быть? Повезло  
Нам — и думать боюсь я об этом,  
Как во все бы пределы мело!

Александр Кушнер

*Специальный номер, посвященный  
200-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского  
и приуроченный к 100-летию со дня смерти А.А. Блока,  
подготовленный совместно с кафедрой  
русской классической литературы  
Института филологии Московского педагогического  
государственного университета  
и Группой по изданию Полного собрания сочинений  
А.А. Блока Института русской литературы РАН  
(Пушкинский Дом) (г. Санкт-Петербург)*

## ГЛУБОКОЕ ПРОЧТЕНИЕ

Татьяна Касаткина

Достоевский: смысл бытия ..... 3

## МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Ольга Лазареску

Финал художественного произведения

как знак авторской художественной системы:

О финале романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»..... 10

## ГЕНИЙ МЕСТА

Ольга Смылова

Локус Невского проспекта в «Петербургских сновидениях

в стихах и прозе» и «Маленьких картинках»

Ф.М. Достоевского ..... 19

## ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ НА УРОКАХ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Алексей Святославский, Елена Чернышева

Ф.М. Достоевский и Оптина пустынь: К дискуссии вокруг

образа старца Зосимы из романа «Братья Карамазовы»..... 26

## ЛЕКЦИОННЫЙ ЗАЛ

**Екатерина Егорова**

Монологи князя Мышкина о смертной казни  
в рецепции В.В. Набокова ..... 41

## ТОРЖЕСТВО СОЗВУЧИЙ

**Евгения Николаева**

«Ненаписанная, но лучшая страница из Достоевского»:  
Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой ..... 48

## ЛУЧШИЕ ПЕРЕВОДЫ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**Елена Гальцова**

«Земля» в первом переводе «Записок из подполья»  
во Франции (1886) ..... 54

## УДИВИТЕЛЬНОЕ В МИРЕ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

**Анастасия Гачева**

Человек и история в мире Достоевского.  
Версии персонажей и версия писателя ..... 61

## ЛЕКЦИОННЫЙ ЗАЛ

**Полина Козлова**

Любовь жертвенная и любовь-страсть  
как философско-психологическая категориальная оппозиция  
в творчестве Ф.М. Достоевского 1840-х гг. .... 72

Содержание (*раздел-журнал*)

«Русский язык и литература для школьников» № 5, 2021 ... 81



*И.Н. Добротина*, научный сотрудник ФГБНУ  
Центра филологического образования  
«Институт стратегии развития  
образования РАО» (Москва)  
*I.N. Dobrotina*, researcher of the Center  
for philological education «Institute of education  
development strategy of RAE» (Moscow)  
*О.В. Зырянов*, доктор филологических наук,  
профессор, заведующий кафедрой русской  
литературы Уральского федерального универ-  
ситета имени первого Президента России  
Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)  
*O. V. Zyryanov*, doctor of Philology, Professor,  
head of chair of Russian literature of the Ural  
Federal University named after first President  
of Russia B.N. Yeltsin (Ekaterinburg)  
*Н.В. Корниенко*, член-корреспондент Россий-  
ской академии наук, доктор филологических  
наук, заведующая отделом новейшей  
русской литературы и литературы русского  
зарубежья Института мировой литературы  
им. А.М. Горького РАН (Москва)  
*N.V. Kornienko*, a member-correspondent  
of the Russian Academy of Sciences,  
doctor of philological Sciences, head of Department  
of modern Russian literature and literature  
of Russian abroad of the Institute of world  
literature named after A.M. Gorky Russian  
Academy of Sciences (Moscow)  
*В.В. Лепакхин*, доктор филологических наук,  
профессор Сегедского университета  
(г. Сегед, Венгрия)  
*V.V. Lepakhin*, Doctor of Philology, Professor  
of Seged University (Seged, Hungary)  
*В.М. Улитин*, поэт, прозаик,  
член Союза писателей России (Владимир)  
*V.M. Ulitin*, poet, prose writer,  
member of writers Union of Russia (Vladimir)  
*И.В. Ускова*, научный сотрудник ФГБНУ  
Центра филологического образования  
«Институт стратегии развития образования  
РАО», г. Видное, Московская область  
*I.V. Uskova*, researcher of the Center for philologi-  
cal education «Institute of education develop-  
ment strategy of RAE» (Vidnoe, Moscow region)

**Редактор К.А. Фурсов**

**Editor K.A. Fursov**

### Адрес издательства и редакции

127254, г. Москва, а/я 62  
Тел.: 8 (495) 619-52-87, 619-83-80  
E-mail: aleksandr.fursov2014@yandex.ru

Журнал зарегистрирован МПТР России,  
свид. о рег. ПИ № ФС 77-33042  
от 04.09.08 г.  
Формат 84×108/16. Усл.-печ. л. 7,25  
Изд. № 3586. Заказ

Отпечатано в АО «ИПК «Чувашия»,  
428019, г. Чебоксары,  
пр. И. Яковлева, д. 13

© ООО «Школьная Пресса», 2021  
© «Русская словесность», 2021

Журнал рекомендован Высшей  
аттестационной комиссией (ВАК)  
Министерства образования и науки РФ  
в перечне ведущих рецензируемых научных  
журналов и изданий, в которых должны быть  
опубликованы основные научные результаты  
диссертаций на соискание ученой степени  
доктора и кандидата наук.  
Журнал зарегистрирован в базе данных  
Российского индекса научного цитирования.  
Журнал «Русская словесность» включен  
в международные базы цитирования  
Web of Science, Scopus, Web of Knowledge,  
Astrophysics, PubMed. Mathematics,  
Chemical Abstracts, Springer, Agris.

Номер выходит с разделом —

**«Русский язык и литература  
для школьников»**

№ 5, 2021

В качестве заставок

используются иллюстрации

Виталия Линицкого

к произведениям

Ф.М. Достоевского

из фондов

Музея-квартиры

Ф.М. Достоевского в Москве

Издание охраняется Гражданским кодексом РФ (часть 4).

Любое воспроизведение материалов, размещенных в журнале, как на бумажном носителе,  
так и в виде ксерокопирования, сканирования, записи в память ЭВМ,  
и размещение в Интернете без письменного согласия правообладателя запрещается.





«Братья Карамазовы».  
Обложка

Татьяна Касаткина \*

## Достоевский: СМЫСЛ БЫТИЯ

Заглавие статьи «смысл бытия» предполагает возможность двоякого прочтения: «смысл бытия» как «смысл философской категории “бытие”» и «смысл бытия» как «цель жизни». Как ни странно, в «Братьях Карамазовых» Достоевский предлагает один и тот же ответ на тот и другой вопрос. Смысл философской категории «бытие» заключен в слове «любовь», бытие есть любовь. Смысл бытия, понятый как цель жизни человека, есть обретение любви-бытия посредством деятельной любви. При том что любовь и бытие оказываются одним и тем же, любовь и деятельная любовь различаются как цель и средство ее достижения. Любовь-бытие предполагает абсолютное знание. Деятельная любовь — это любовь, возможная только в ситуации ограниченного знания. Рассуждение старца Зосимы об аде рассматривается в статье как комментарий к евангельской притче об овцах и козлицах, которая тоже настаивает на возможности причащения к любви-бытию только деятельной любовью, проявленной в ситуации неполного знания.

The title of the article «the meaning of being» suggests in Russian the possibility of a dual reading: «the meaning of being» as «the meaning of the philosophical category *being*» and “the meaning of being” as “the purpose of life”. Strange as it may seem at first glance, in *The Brothers Karamazov* Dostoevsky gives the same answer to both questions. The meaning of the philosophical category *being* is contained in the word *love*, being is love. The meaning of being, understood as the goal of human life, is the acquisition of love-being through proactive love. While love and being are the same thing, love and proactive love differ as the goal and means to achieve it. Love-being presupposes absolute knowledge. Proactive love is a love that is possible only in a situation of limited knowledge. The argument about hell of the elder Zosima are considered in the article as a commentary on the gospel parable about sheep and goats, which also insists on the possibility of communion with love-being only through proactive love, offering itself in a situation of incomplete knowledge.

К философии Достоевского как к набору прямо выраженных положений даже еще труднее получить доступ, чем к философии Платона, поскольку это (так же как у Платона) — оперативная философия, т.е. ее изложение подчинено не тому, чтобы донести до реци-

**Ключевые слова:** Достоевский, доступ к философии писателя, бытие как философская категория, бытие как категория повседневного мышления, «Братья Карамазовы», любовь, деятельная любовь

**Keywords:** Dostoevsky, access to the writer's philosophy, being as a philosophical category, being as a category of everyday thinking, *The Brothers Karamazov*, love, proactive love

\* Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, заведующая научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура» Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

<https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

\*\* Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432-П) / 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-П).

пиента итог философствования автора, а тому, чтобы путем создания текста соответствующей структуры запустить процесс трансформации читателя.

Но тем не менее — если мы учтем, что неизбежно получим сильно редуцированный вариант — такая операция возможна — в том числе и за счет того, что XIX век сохранял нам черновики писателей (которые XXI век, возможно, уже не сохранит). А в черновиках Достоевский высказывал свои базовые положения гораздо четче и прямее, чем в художественных текстах — хотя и гораздо редуцированное, поскольку это были записи для себя, и они не предполагали того развития лишь обозначенной мысли, какое было бы нужно, если бы текст предназначался для публикации. (Предупреждая возможные вопросы, скажу, что «Дневник писателя» — тоже сложно построенный и, хоть и в разной степени в разных своих частях, художественный текст, создаваемый для трансформирующего воздействия на читателя — а не для политических полемик.)

Еще одно мощное подспорье исследователю, желающему увидеть самые основные положения, несущие конструкции философии и богословия Достоевского — речи старца Зосимы в романе «Братья Карамазовы», том романе, где автор хотел непременно «высказаться весь», прекрасно понимая, что этот роман — его последняя возможность. И хотя сам автор в творчестве Достоевского всегда говорит нечто гораздо более сложное, чем его герой, всё же старцу Зосиме дано было некоторые важнейшие вещи высказать почти впрямую<sup>1</sup>.

Название статьи предполагает как минимум два возможных прочтения:

- 1) Смысл бытия — как смысл понятия «бытие». Что есть «бытие» для Достоевского?
- 2) Смысл бытия — как цель, итог и результат бытия как процесса, нечто аналогичное выражению «смысл жизни».

Возможность рассмотрения бытия как процесса (вернее — как глубинного участника процесса, «мира под покровом мира», того, что

<sup>1</sup> Только это «высказанное напрямую», чтобы быть понятным, предполагает аналитическое разворачивание, а вовсе не возможность сделать «краткую выжимку», как иногда пытаются поступить исследователи богословия писателя. См. об этом: [1, с. 55].

*есть*, присутствующего в очевидном) в нашем случае обеспечивается наличием у Достоевского (как, впрочем, и вообще в христианской философии) некоего сегмента — не срединного и посредующего между бытием и существованием (как у Платона), а предполагающего одновременное присутствие в нем и того и другого, вхождение бытия в область существования.

Понятно, что такая возможность обосновывается в христианской культуре Богочеловечеством Христа, соединением/воссоединением двух природ, человеческой и божественной: тем, что в некий момент времени в текущее входит *неизменное*, соединяясь с ним как с *полноправным партнером* — а не присутствуя в нем только, не используя его как место своего пребывания, как временную оболочку, сменяемую и заменимую, подобно древесным листьям — как это происходит в язычестве. И это неизменное таким своим действием парадоксально формирует *в самом потоке времени* состоявшееся и неповторяемое, придавая ценность мимолетному, разрывая циклическое время, зачиная линейное время, делая возможной историю.

Этот «сегмент», соединяющий вновь после пришествия Христова небо и землю — есть человек, должный довершить своим встречным шагом огромный путь, пройденный Спасителем, должный закончить одним своим камнем бесконечный мост, выстроенный Им. Этот «человеческий камень» бытия ограняется и делается годным для завершения моста — в потоке существования<sup>2</sup>.

Именно в силу этого у Достоевского получается, что ответ на оба вопроса, открывающихся в заглавии статьи, одинаков, что на первый взгляд удивительно, а при ближайшем рассмотрении — более чем логично.

И выражен этот ответ наиболее полно и прямо в последнем его романе.

В «Братьях Карамазовых», почти в самом начале, госпожа Хохлакова, через которую до читателя доносятся очень многие философские идеи романа, говорит старцу Зосиме: «Я страдаю неверием...» Он спрашивает: «В Бога неверием?» А она отвечает так, что понятно, что

<sup>2</sup> И такое видение человека сотрудником Бога и завершителем Его спасительного действия, конечно, совсем не делает Достоевского пелагианином, как то полагает прот. Павел Хондзинский (см.: [5], [6]).

она не верит, собственно, в будущую загробную жизнь, то есть — в бытие за пределами существования, в том числе, говоря: «Видите, я закрываю глаза и думаю: если все веруют, то откуда взялось это? А тут уверяют, что всё это взялось сначала от страха пред грозными явлениями природы и что *всего этого нет*»<sup>3</sup>. И завершает свою горячую тираду она словами: «Это *убийственно, убийственно!*» [2, т. 14, с. 52].

Как мы видим, здесь героиней используется слово, которое прямо указывает на то, что отсутствие веры в глубинное неуничтожимое бытие ощущается неверующим как то, что его *убивает*; бытие в человеке (и — по ощущению человека — в мире вокруг него) начинает истощаться, если привлеченный мельтешением более близкого, поверхностного мира, пытающегося вместить в себя все объяснения, все причины и следствия, человек теряет это бытие, находящееся в глубине, из виду — и постепенно начинает вовсе его отрицать<sup>4</sup>. Можно сказать чуть иначе: человек переводит взгляд на другой, внешний план, фиксирует взгляд на нем, этот план актуализируется и раздувается за счет оказываемого ему внимания, глубинное бытие уходит из внимания — и начинает истощаться в человеке — и даже на том плане — плане существования, который первоначально бесконечно «раздулся» от его внимания. Так получается, что всего много, но у всего — вкус пепла.

<sup>3</sup> Курсив и курсив+полужирный — выделено мной. Полуужирный — выделено цитируемым автором. — Т.К.

<sup>4</sup> По ходу этого процесса обычно возникает вопрос о смысле этих неповерхностных уровней (цитирую в точности хорошо сформулированный вопрос одной из моих читательниц в фейсбуке): «Если все можно объяснить исходя из реалий поверхностного бытия, зачем нужно “глубокое” и “духовное”? Чтобы жизнь была “богаче”? Зачем? Если духовное не гарантирует избавления от страданий, какая от него польза?» Ответ может быть только один: затем, что рассмотрение реальности вне этих слоев искажает восприятие этой реальности. Любое явление можно объяснить на разных уровнях — и на разных уровнях у него будут разные причины и следствия. На одном уровне: человек говорит, потому что у него есть определенный голосовой аппарат. На другом уровне: человек говорит, потому что ему нужно вступить в общение. И поскольку некоторые говорят исключительно потому, что у них есть голосовой аппарат, они, естественно, начинают думать, что это полностью объясняет все возможные разговоры.

В некий момент времени в текущее входит **неизменное, соединяясь с ним как с полноправным партнером** — а не присутствуя в нем только, не используя его как место своего пребывания, как временную оболочку, сменяемую и заменимую, подобно древесным листьям — как это происходит в язычестве. И это неизменное таким своим действием парадоксально формирует **в самом потоке времени** состоявшееся и неповторяемое, придавая ценность мимолетному, разрывая циклическое время, зачиная линейное время, делая возможной историю



И Зосима отвечает: «— Без сомнения, убийственно. Но доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно.

— Как? Чем?

— Опыт *деятельной любви*. И здесь обнаруживается камень преткновения для читателя, потому что, с одной стороны, интуитивно понятно, что это так, а с другой стороны, то, что в бытии можно убедиться опытом деятельной любви — это вовсе не очевидно логический ответ.

Дальше старец Зосима говорит:

«Постарайтесь любить ваших ближних деятельно и неустанно. По мере того как будете преуспевать в *любви*, будете *убеждаться* и в *бытии* Бога, и в *бессмертии* души вашей. Если же дойдете *до полного самоотвержения в любви к ближнему*, тогда уж несомненно уверуете, и никакое сомнение даже и не возможет зайти в вашу душу. Это испытано, это точно» [2, т. 14, с. 52].

О чем же здесь идет речь?

Прежде всего, из сказанного очевидно, что доступ к ощущению бытия для Достоевского раскрывается любовью — и в этом смысле можно сказать, что бытие для него и есть любовь. Любовь даже не атрибут, а просто второе имя бытия. Вне любви бытия нет. Доказать бытие нельзя (бытие предшествует самой возможности доказательства) — в нем можно только *убедиться* —





Мозаика «Разделение овец и козлищ»  
из Базилики Сант-Апполинаре Нуово (1501–1550),  
Равенна. Италия

т. е. его можно только ощутить, пережить в личном опыте — и этот опыт, утверждающий наличие бытия за пределами существования, вскрывающий границы узкого коридора реальности того, что можно пощупать или обо что можно стукнуться — есть опыт любви. Отсюда смысл *бытия как процесса*, т. е. смысл проживания жизни — есть *обретение любви*, т. е. *бытия*, посредством *деятельной любви*. Вне деятельной любви любовь, т. е. бытие, нельзя ни увидеть, ни ощутить, ни как-то к нему причаститься.

Вот как старец Зосима начинает свое объяснение того, что такое ад:

«Раз, в бесконечном бытии, не измеримом ни временем, ни пространством, дана была некоему духовному существу, появлением его на земле, способность сказать себе: “Я емь, и я люблю”<sup>5</sup>» [2, т. 14, с. 292].

Мы видим, что здесь это два суждения, которые возникают одновременно и друг от друга неотъемлемы. *Я емь* здесь равно *я люблю*, бытие (причастность бытию, интенсивность бытия) увеличивается с возрастанием способности любить — и иссякает, истощается при отказе любить: именно поэтому ад, место минимального бытия, согласно Зосиме, — это на одном уровне

<sup>5</sup> Запятая здесь поставлена редакторами Полного собрания сочинений в 30 т. В прижизненных публикациях ее нет. См., например: [7, с. 697]; [3, с. 506]. То есть — у Достоевского (в отличие от редактировавших его пунктуацию) это не просто два одномоментных действия (а не последовательных), но, по сути, единое нераздельное действие.

страдание о том, что нельзя уже более любить, а на следующем уровне — гневное требование уничтожения жизни и бытия.

Таким образом, любовь и бытие оказались одним — а вот любовь и *деятельная любовь* различаются, и довольно радикально, как итог<sup>6</sup> и путь к этому итогу. Причем оказывается, что итог абсолютно недоступен (*почти* абсолютно недоступен, уточнит Зосима), или, иначе говоря, наш камень в мост бытия не может быть сформирован вне этого пути.

«Раз, только раз, дано было ему мгновение любви деятельной, *живой*, а для того дана была земная жизнь, а с нею времена и сроки, и что же: отвергло сие счастливое существо дар бесценный, не оценило его, не возлюбило, взглянуло насмешливо и осталось бесчувственным. Таковой, уже отшедший с земли, видит и лоно Авраамово и беседует с Авраамом, как в притче о богатом и Лазаре нам указано, и рай созерцает, и ко Господу восходить может, но именно тем-то и мучается, что ко Господу взойдет он, не любивший, соприкоснется с любившими любовью их пренебрегший. Ибо зрит ясно и говорит себе уже сам: “Ныне уже знание имею и хоть возжаждал любить, но уже подвига не будет в любви моей, не будет и жертвы, ибо кончена жизнь земная и не придет Авраам хоть каплею воды живой (то есть вновь даром земной жизни, прежней и деятельной) прохладить пламень жажды любви духовной, которою пламенею теперь, на земле ее пренебрегши; нет уже жизни, и времени более не будет! Хотя бы и жизнь свою рад был отдать за других, но уже нельзя, ибо прошла та жизнь, которую возможно было в жертву любви принести, и теперь бездна между тою жизнью и сим бытием”<sup>7</sup>. Говорят о пламени

<sup>6</sup> «Итог» не значит здесь «застывший результат». Итог здесь — выход на совсем новый уровень динамики.

<sup>7</sup> Бездна — в случае не прошедшего путь деятельной любви — не заложенная его личным камнем. Собственно, это может прояснить, что есть состояние святости, которое адекватно описывается словами «ушел — и остался» (то есть — умер и присоединился к иному уровню бытия, но при этом продолжает участвовать в жизни живых). Именно поэтому святость определяется только посмертно: ее удостоверяет отсутствие разрыва между бытием и существованием в том месте бытия, которое есть святой. Святой — тот, кто подготовил и обработал, а не разрушил в течение жизни свой камень, завершающий мост Христов.

адском материальном: не исследую тайну сию и страшусь, но мыслю, что если б и был пламень материальный, то воистину обрадовались бы ему, ибо, мечтаю так, в мучении материальном хоть на миг позабылась бы ими страшнейшая сего мука духовная. Да и отнять у них эту муку духовную невозможно, ибо мучение сие не внешнее, а внутри их. А если б и возможно было отнять, то, мыслю, стали бы оттого еще горше несчастными. Ибо хоть и простили бы их праведные из рая, созерцая муки их, и призвали бы их к себе, любя бесконечно, но тем самым им еще более бы приумножили мук, ибо возбудили бы в них еще сильнее пламень жажды ответной, деятельной и благодарной любви, которая уже невозможна. В робости сердца моего мыслю, однако же, что самое сознание сей невозможности послужило бы им наконец и к облегчению, ибо, приняв любовь праведных с невозможностью воздать за нее, в покорности сей и в действии смирения сего, обрящут наконец как бы некий образ той деятельной любви, которою пренебрегли на земле, и как бы некое действие с нею сходное... Сожалею, братья и други мои, что не умею сказать сего ясно. Но горе самим истребившим себя на земле, горе самоубийцам! Мыслю, что уже несчастнее сих и не может быть никого. Грех, рекут нам, о сих Бога молить, и церковь наружно их как бы и отвергает, но мыслю в тайне души моей, что можно бы и за сих помолиться. За любовь не осердится ведь Христос. О таких я внутренно во всю жизнь молился, исповедуюсь вам в том, отцы и учителя, да и ныне на всяк день молюсь. О, есть и во аде пребывшие гордыми и свирепыми, несмотря уже на знание бесспорное и на созерцание правды неотразимой; есть страшные, приобщившиеся сатане и гордому духу его всецело. Для тех ад уже добровольный и ненасытимый; те уже добротные мученики. Ибо сами прокляли себя, прокляв Бога и жизнь. Злобно гордостью своею питаются, как если бы голодный в пустыне кровь собственную свою сосать из своего же тела начал. Но ненасытимы во веки веков и прощение отвергают, Бога, зовущего их, проклинают. Бога живаго без ненависти созерцать не могут и требуют, чтобы не было Бога жизни, чтоб уничтожил себя Бог и всё создание свое. И будут гореть в огне гнева своего вечно, жаждать



Римский саркофаг с изображением Страшного суда. Конец III – начало IV в. Метрополитен-музей. Нью-Йорк, США

смерти и небытия. Но не получают смерти<sup>8</sup>... [2, т. 14, с. 292–293].

Из этих рассуждений старца Зосимы следует целый ряд важных заключений о том, что есть *деятельная любовь* и чем она отличается от *любви-бытия*.

Прежде всего, *деятельная любовь* — это не состояние, а *действие*. И это меняет всё, потому что предлагает человеку вместо невыполнимого требования непонятным способом изменить свое состояние — действенный и работающий алгоритм изменения себя. Я не могу привести себя в состояние любви — такое состояние, будучи намечтанным, не выдерживает самой малой проверки. Именно об этом говорит умный доктор, о котором рассказывает Зосима (см.: [2, т. 14, с. 53]). Но — я безусловно могу *любовно действовать* из *любого*, самого далекого от любовного в первый момент, *состояния* — меняя тем самым и само свое состояние.

Далее, *деятельная любовь* — это любовь в состоянии *неполного знания*. В то время как *любовь-бытие* — это состояние *самого полного знания*, какое только возможно. Знание убирает из любви жертву и подвиг, превращая ее из действия в состояние, из канализированной энергии — в пребывание, в соприсутствие — в *бытие*, которое

<sup>8</sup> И здесь мы видим то главное, что отличает великого инквизитора от старца Зосимы (и еще гнозис от христианства, оккультизм от христианства). Великий инквизитор утверждает: бессмертие — это то, что нужно обрести, заслужив великим трудом великой души. Остальные идут к ничто, и можно только довести их к этому ничто минимально разрушительным для всех путем (14, 236). Старец Зосима утверждает: бессмертие — это то, от чего человек не может отказаться, даже если изо всех сил пожелает отказаться.



полно (райское), если ему предшествовала деятельная любовь, и истощенно-ущербно (адское), если открывшееся знание не явилось следствием деятельно-любовного устремления — и осталось лишь внезапно открывшимся холодным знанием, не став опытом проникновения в личность другого, соучастия в личности другого путем деятельной, самозабвенно отдающей любви. В сущности, Зосима здесь описывает градации истощения бытия, возникающие вследствие разной степени приобщенности/неприобщенности человека деятельной любви.

Эта констатация возможности деятельной любви лишь в состоянии неполного знания присутствует и в одном из важнейших евангельских текстов, открывающих — как и это рассуждение старца Зосимы — закон, в соответствии с которым человека ждет в посмертии рай или ад.

«Когда же придёт Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей, и соберутся пред Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов — по левую. Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: «приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира: ибо алкал Я, и вы дали Мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; был странником, и вы приняли Меня; был наг, и вы одели Меня; был болен, и вы посетили Меня; в темнице был, и вы пришли ко Мне». Тогда праведники скажут Ему в ответ: «Господи! когда мы видели Тебя алчущим, и накормили? или жаждущим, и напоили? когда мы видели Тебя странником, и приняли? или нагим, и одели? когда мы видели Тебя больным, или в темнице, и пришли к Тебе?» И Царь скажет им в ответ: «истинно говорю вам: так как вы сделали это одному из сих братьев Моих меньших, то сделали Мне». Тогда скажет и тем, которые по левую сторону: «идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его: ибо алкал Я, и вы не дали Мне есть; жаждал, и вы не напоили Меня; был странником, и не приняли Меня; был наг, и не одели Меня; болен и в темнице, и не посетили Меня». Тогда и они скажут Ему в ответ: «Господи! когда мы видели Тебя алчущим, или жаждущим, или странником, или нагим,

или больным, или в темнице, и не послужили Тебе?» Тогда скажет им в ответ: «истинно говорю вам: так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне». И пойдут сии в муку вечную, а праведники в жизнь вечную» (Мф. 25, 31–46).

Это очень важный для Достоевского фрагмент<sup>9</sup>, не просто отразившийся практически во всех его текстах, но ставший основой их, отвечающий и на главный вопрос предшествующего «Братьям Карамазовым» романа «Подрасток»: «Где живет Бог и где Его искать на земле?», и еще в одном ракурсе разъясняющий ответ Зосимы на вопрос о том, что почему ад — это «страдание о том, что нельзя уже более любить». Из этого евангельского текста следует, что деятельно любить — это бессознательно чувствовать сердцем Бога в самой низшей точке Его нисхождения — в сердцевине униженного и страдающего человека. Причем, чувствовать, **не узнавая** (поэтому удивляются и праведники и те, что по левую сторону) — потому что как только узнал, так уже обращаешься к Владыке, а не к нуждающемуся — а во взаимодействии с Владыкой, Который Сам — изобильный источник, невозможны уже ни подвиг, ни жертва.

Любовь цари во всех сказках и легендах проверяли, являясь любимым и подданным неузнанными, в простом виде, в виде *ниже их*:

<sup>9</sup> В Евангелии, принадлежащем Достоевскому и постоянно ему сопутствовавшему со времени его каторги, эта притча выделена загибом страницы: так писатель выделял особо важные, ключевые для себя евангельские места [4, с. 89]. Заметим также, что в этой евангельской притче речь идет не о том, что кого-то поймали на отступлении от любовного поведения — и за это приговорили (а она так иногда воспринимается современным читателем, отрицающим идею суда и обуянным идеей безусловной любви, которую уж Бог-то ему точно обязан предоставить). Здесь идет речь о том, что кого-то не удалось поймать за хотя бы единственный акт любовного поведения. Потому что Христос — ловец человеков — ловит их на хорошем, а не на плохом. Это, по сути, другими словами рассказываемая притча о луковке из «Братьев Карамазовых», только в притче о луковке Достоевский еще указывает на то, что однократный акт любовного поведения не гарантирует спасения именно потому, что не стал алгоритмом действия для личности — и при малейшем внешнем импульсе личность соскальзывает в привычное ей уединяющееся нелюбовное поведение — и этим уничтожает даже тот поступок, за который ее удалось ухватить и потянуть из ее внутреннего ада.

нуждающимися<sup>10</sup>. Любовь к Тому, Кто поражает тебя славой и величием, от Кого ты надеешься получить бесконечные блага — не верифицируема даже для самого человека. Поэтому, согласно Зосиме, в иной жизни, видя всё как есть, видя Царя Царем, а не алчущим и жаждущим, нагим, странником и заключенным, бесконечно страдают от *невозможности уже* деятельной любви те, что ее не проявили, когда была дана такая возможность.

Деятельная любовь начинается лишь в ситуации ограниченного знания по той причине, что знание есть результат, а не начало любви. Именно поэтому «люби Бога» и «люби ближнего» — не две заповеди, а одна (что будет определено следовать из последних слов героя Достоевского в «Сне смешного человека»): доказать любовь к Богу (убедиться в своей именно любви, а не других, потребительских, чувствах, к Богу) возможно, лишь когда Он является нам в образе нашего ближнего, в котором нам *никак не удается* разглядеть Божества.

Деятельная любовь есть движение к любви-бытию Божественного мира потому, что она есть опыт отдающего соучастия в чьем-то бытии, добровольное и радостное поставление себя на второе место — потому что только так — соучастием в жизненном становлении другого — осуществляется личностью расширение своего бытия, совершается выход за рамки своего «я»: колыбели личности, которую нужно покинуть, чтобы войти в бытие.

Деятельная любовь здесь, на земле, в глубине существования раскрывает истинное бытие, потому что истинное бытие — это восприятие себя в своем настоящем размере и мерности, которые, по мысли Достоевского, описываются словами: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем» [2, т. 20, с. 174], то есть — мы сохраним каждый свое лицо, одновременно — за счет соединенного «тела» и объединенного опыта — достигнув границ вселенной. И это раскрытие настоящего размера каждого человека происходит, по Достоевскому, за счет выполнения заповеди «люби ближнего своего как

самого себя», прямо определяемой писателем не как моральная максима, не как нравственное поучение, а как единственный годный *алгоритм трансформации* в новое существо: «Но если человек не человек — какова же будет его природа? Понять нельзя на земле, но закон ее может предчувствоваться и всем человечеством в непосредственных эманациях (Прудон, происхождение Бога) и каждым частным лицом. Это слитие полного я, то есть знания и синтеза со всем. “Возлюби всё, как себя”» [2, т. 20, с. 174].

Бог не может быть познан уединенным существом, потому что уединение — это то, что максимально противоположно природе Бога, каковую путем деятельной любви в течение жизни предлагается обрести человеку.

Деятельная любовь — это процесс возвращения из уединения как следствия грехопадения, которое есть ошибка в определении объема собственного бытия, перекрытие каналов связи со «всем» — и из этого уединения человек не может быть выведен внешним усилием, оставаясь пассивным, — он может из него только выйти посредством волевого акта, шага навстречу Богу, прошедшему для этой встречи бесконечный путь и всё же всегда остававшемуся ближе человеку, чем его собственная кожа.

Для того, чтобы открыть человеку возможность и желанность для него такого шага (как того, что человек бессознательно ищет во все дни своей жизни, неизменно, хоть и подспудно, ощущая себя в своей уединенности не вполне собой), и создает свои произведения Достоевский.

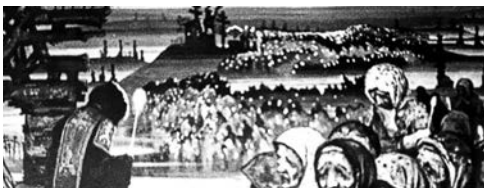
### Литература

1. Гачева А.Г. Творчество Ф.М. Достоевского и проблема нравственного истолкования догмата о Троице в русском богословии XIX — первой трети XX века // Достоевский и мировая культура. 2019. № 3. — С. 52–87.
2. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука. 1972–1990.
3. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Т. 1. Ч. 1 и 2. — СПб.: Типография братьев Пантелеевых, 1881. — 509 с.
4. Евангелие Достоевского: В 2 т. — М.: Русский Мирь, 2010. Т. 1. — 656 с.
5. Протоиерей Павел Хондзинский. «Чистая любовь» в поучениях старца Зосимы // Достоевский и мировая культура. 2013. № 30. Ч. 1. — С. 423–440.
6. Протоиерей Павел Хондзинский. Достоевский как «учитель Церкви» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2014. Т. 15. Вып. 2. — С. 137–146.
7. Русский вестник. Т. 142. 1879, август.

<sup>10</sup> Интересно, что главной чертой Христа, выделенной в романе «Подросток», о которой мама София («Премудрость Божия») говорит Аркадию, становится то, что Он «не нуждается»: «Христос, Аркаша, всё простит: и хулу твою простит, и хуже твоего простит. Христос — отец, Христос не нуждается и сиять будет даже в самой глубокой тьме...» [2, т. 13, с. 215].



«Братья Карамазовы».  
Митины сны



Ольга Лазареску\*

Финал  
художественного  
произведения  
как знак авторской  
художественной  
системы:  
О финале романа  
Ф.М. Достоевского  
«Братья  
Карамазовы»

**Ключевые слова:** финал, открытый финал, роман, Ф.М. Достоевский, «Братья Карамазовы»

**Keywords:** finale, open-ended finale, novel, F. M. Dostoevsky, The Brothers Karamazov

УДК 821.161.1

\* Доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы Института филологии ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет».

Формализация финала как конца произведения далеко не всегда указывает на сущностное завершение представляемого или описываемого — как разрешившихся противоречий, завершившейся истории и т.д. Нередко конец чреват перспективой, точкой роста — духовного пробуждения, возмужания, прозрения, хотя бы даже на пороге физической смерти, на смертном одре. Для отечественного литературного сознания специфичность финалов проходит по линии ментальных перемен, а не завершения событий как таковых. Отсутствие ментальных перемен в том случае, когда для них имеются все необходимые предпосылки и условия, лишь подчеркивает национальную специфичность финала. Логика и история развития финалов в произведениях русской литературы во многом определяется религиозными основаниями — христианской аксиологией, в которой происходящее не заканчивается вместе с физическим концом — смертью. Это, в свою очередь, создает почву для высокой востребованности открытых финалов в русской литературе, что связано, прежде всего, с жанром романа. Благодаря национальной специфичности финалов судьба героя в романе предстает как совокупность множества факторов — персонального/ надперсонального, субъективного/объективного и т.д. Романы Ф.М. Достоевского — это поле для художественного изучения мира и человека, на котором финал выступает знаком его авторской художественной системы и воспроизводит основные черты национального эстетического сознания. «Финал» становится способом мировосприятия героев романа «Братья Карамазовы», «финалом» они поверяют все свои сегодняшние мысли, поступки. Образ мира через призму финала проживаемых или воображаемых событий раздвигает рамки формального «конца» романа, проблематизирует само понимание «завершённости». В концентрированном виде этот художественный принцип обнаруживает себя в Легенде о Великом инквизиторе.

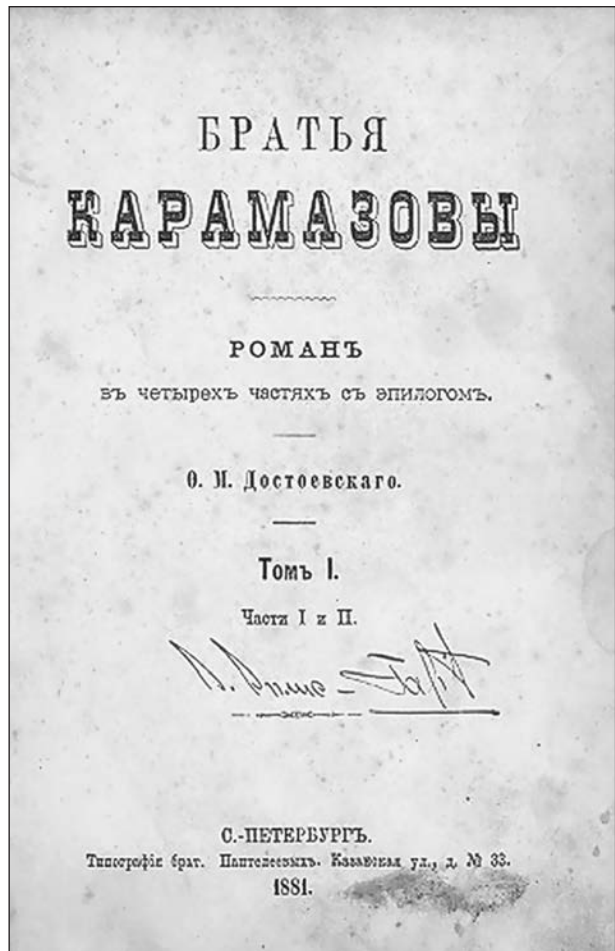
Formalization of the finale as the end of a literary work not always points at a substantive ending of the presented or described — as resolved conflicts or a finished story, etc. It is not uncommon that the finale is fraught with perspective, a growth point — spiritual awakening, maturation, epiphany, even on the verge of physical death, on deathbed. For native literary consciousness, the specificity of finales goes along the line of mental changes, but not completion of events as such. The absence of mental changes in the case, when they have all the necessary prerequisites and conditions, only emphasizes the national specificity of the finale. The logics and the

history of development of the finales in the works of Russian literature are largely determined by religious grounds — Christian axiology, according to which all the happening does not finish at the time of a physical end, or death. In its turn, this creates the ground for high demand for open finales in Russian literature, which is associated, first of all, with the genre of novel. Due to national specificity of finales, the destiny of a hero of a novel appears as a totality of multiple factors — personal/suprapersonal, subjective/objective, etc. The novels by F. M. Dostoevsky represent an area for artistic studying of the world and the human, where the finale acts as the sign of his author's art system and recapitulates the main features of national aesthetic consciousness. For the heroes of "The Brothers Karamazov" novel, the "finale" becomes a means of the world perception whereby they verify all their current thoughts and deeds. Through the prism of a final of events that are lived through or imagined, the image of the world moves apart the framework of a formal "ending" of the novel and problematizes the meaning of "completeness" as such. In its concentrated form, this artistic principle discloses itself in the Legend of the Grand Inquisitor.

Традиционно финал художественного произведения квалифицируется как его конец — завершение представляемого или описываемого. В прозе это конец повествования о той или иной истории, в драматургии — конец драматургического действия, в лирике — фиксация той или иной стадии лирической эмоции. Но далеко не всегда формальный конец указывает на сущностное завершение представляемого или описываемого как разрешившихся противоречий, завершившейся истории — событийной или эмоциональной.

Нередко конец чреват перспективой, точкой роста — духовного пробуждения, возмужания, прозрения, хотя бы даже на пороге физической смерти, на смертном одре (как это часто бывает, например, в финалах произведений А.П. Чехова). Для отечественного литературного сознания специфичность финалов проходит по линии ментальных перемен, а не завершения событий как таковых. Отсутствие ментальных перемен в том случае, когда для них имеются все необходимые предпосылки и условия, лишь подчеркивает национальную специфичность финала.

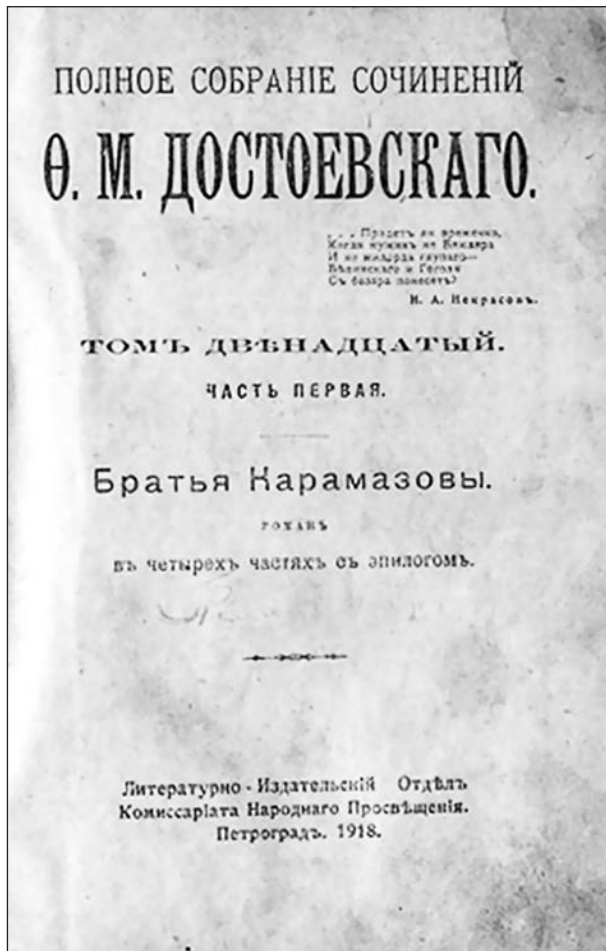
Так, в трагедии «Димитрий Самозванец» А.П. Сумарокова наставник Пармен в своих речах не единожды убеждает Димитрия пере-



Титульный лист романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (СПб., 1881 г.)

менить образ правления, не лить реки крови безвинных людей, но Димитрий являет собой тип убежденного злодея, осознающего неизбежность кары, ада, возмездия. Смерть в финале не способного к переменам героя открывает перспективу освобождения измученного самозванцем народа, оставляет открытыми двери для новой истории. Идеалистический финал пьесы, утверждающий зависимость царя от воли народа, является в данном случае не знаком утопичности мышления писателя, а выражением нравственной нормы — кары за злодеяния. Равно как и финал другой пьесы, посвященной тем же событиям отечественной истории — «Бориса Годунова» А.С. Пушкина — есть выражение кары, возмездия за безучастность народа в истории, есть нравственный урок на будущее, на перспективу.





Титульный лист. Т. 12. Ч. 1. Полн. собр. соч. Ф.М. Достоевского (Петроград, 1918 г.)

Логика и история развития финалов в русской литературе во многом определяется религиозными основаниями — христианской аксиологией, в которой происходящее и описываемое не заканчивается вместе с физическим концом — смертью. Поэтому смерть в русской литературе — это «дверь в вечность» («Я в дверях вечности стою...» — Г.Р.Державин). Религиозные основания создали, в свою очередь, почву для высокой востребованности открытых финалов в русской литературе, прочерчивающих перспективу глубоких ментальных изменений, происходящих с героями, но оставляющих их нереализованными в сюжете.

В противном случае финал был бы результативным, история пришла бы к своему полному завершению, сняла бы вектор устремленности к изменениям, прозрениям. Другими словами,

нерезультативные, открытые финалы отражают специфичность национального литературного мышления.

Генезис открытых финалов в русской литературе связан с формированием эпических и лиро-эпических жанров. В первую очередь, с формированием жанра романа, который уже в XVIII в. начал освобождаться от риторической поэтики и стилистики, стремившейся закрепить финалом те или иные однозначные, определенные смыслы произведения, и осваивать поэтику и стилистику художественной модальности, стремившейся, наоборот, финалом снять однозначность в решении судеб персонажей.

Так, В.К.Третьяковский в первом русском, хотя и переводном, романе «Езда в остров Любви», проведя героя через ряд испытаний на острове Любви, как будто бы оставляет его в финале тем же путником, который, покинув один остров, прибывает к другому — острову богини Славы, что открывает перспективу неопределенности, новых испытаний и т.д. Как будто бы перед нами открытый финал. Однако в XVIII в. обретение Славы имело иную, нежели сегодня, семантику, поскольку связывалось с главной ценностью, главной идеей эпохи — служением «общей пользе» (то есть Отечеству, России).

Обрести славу в XVIII в. можно было только через служение идеалу, через самопожертвование. Используя в финале образ богини Славы, Третьяковский дает определенное, более или менее однозначное решение судьбы героя, которого больше не удовлетворяют любовные утехы и частные, бытовые интересы. Дальнейший смысл его жизни — в высоком служении. Риторическая поэтика и стилистика (в первую очередь, аллегорические образы и олицетворенные понятия) закрепляют этот смысл. С другой стороны, обретение Славы указывало на духовный рост героя, а не только на переменную обстоятельств в его жизни, простую «перемену мест». Что не противоречило использованию любовной риторики и стилистики в целях исследования «различных граней душевных способностей, открывающихся в перипетиях любовного чувства» [1, с. 24].

Но уже в XVIII в. появляются романы, которые, всё еще используя арсенал риторической выразительности, всё же стремятся воспроизве-

сти такую модель действительности, в которой судьба героя предстает как совокупность множества факторов — субъективных / объективных, персональных / надперсональных и т.д. И ни одному из них не отдается предпочтения. Финал такого романа оборван на полуслове, полудвижении героя, его подспудных ощущениях. Открывается перспектива многовариантности судьбы героя или героев. Такой финал характерен для раннего оригинального русского романа М.Д. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины», в котором герои «на входе» — одни, «на выходе» — другие: проходимцы, плуты, герои-пикаро, которые на протяжении романа обманывают друг друга и всех окружающих, цинично используют друг друга, в финале меняются нравственно и духовно, терзаются муками совести, предпринимают попытку самоубийства, охвачены страхом за жизнь другого. Высшей точкой духовного роста становится способность главной героини Мартоны посмотреть на себя со стороны, на дистанции, оценить себя прошлую, что становится возможным благодаря форме автобиографических записок, в которую автор (Чулков) облакает свой роман — автобиографических записок самой Мартоны.

Поэтика художественной модальности, основным принципом которой является отказ от смысловой однозначности и утверждение принципиальной неоднозначности художественных смыслов, реализуется и в таком типе финала, как двойной финал, который уравнивает разные смысловые возможности и разные варианты судеб персонажей, переводя их из масштаба бытового в масштаб бытийный, из масштаба «с кем останется герой/героиня», «выживет герой или умрет» и т.п. в масштаб смысла человеческого существования, жизни как драмы/трагедии или как праздника и т.п.

В первую очередь здесь имеется в виду роман в стихах «Евгений Онегин», который имеет двойной, расщепленный финал. После восьмой главы рукою Пушкина написано слово «Конец» [7, с. 191]. Это формальный финал «Евгения Онегина». В нем все со всеми расстаются, торжествуют центробежные силы. Автор расстается с любимой героиней Татьяной, расстается с Онегиным, «черты» которого к финалу ему

всё более и более импонируют, расстаются и герои друг с другом. Такой финал постулирует драматическую и даже трагическую картину мира, моделирует жизнь как драму. Графически это можно изобразить стрелкой вниз.

Но Пушкин не был бы Пушкиным, если бы представил модель мира в одном — трагическом — измерении. Большинство пушкинистов указывают на доминирование у поэта не трагического, а жизнеутверждающего, праздничного мироощущения. И такое измерение зафиксировано вторым финалом «Евгения Онегина», представленным «Отрывками из путешествия Онегина», которые рассматриваются современным литературоведением в статусе самостоятельной, полноценной главы [8, с. 24-31].

Финал «Отрывков...» постулирует жизнь как праздник и графически может быть изображен стрелкой вверх. Знаком этого праздничного мироощущения становится театр, пространство которого сливается с пространством театральной площади, которая, в свою очередь, сливается с морем, с небом, блещущим звездами. События частной жизни включаются во вселенский масштаб, в котором два финала уравниваются, гармонизируют картину мира, предстают как онтологический закон. Драма жизни и праздник жизни уравниваются в своем онтологическом статусе, преломляясь в судьбах персонажей. И это финал не формальный, а финал истинный, сущностный. «Гремящий» финал итальянской оперы контрастирует с этим гармоническим состоянием и подчеркивает его, а начальный и конечный стихи предпоследней строфы в своем созвучии становятся смысловой рифмой романа и формулой гармонического мироустройства: «Финал гремит <...> Лишь море Черное шумит...» [7, с. 208].

Как видно, финал русского романа воплощает в себе важные ценностные характеристики национального литературного сознания и предстает не только как проблема эстетическая, но и как проблема ментальная и — шире — онтологическая: проблема мироустройства.

Романы Ф.М. Достоевского — это поле для художественного изучения мира и человека, на котором финал выступает знаком его авторской художественной системы и воспроизводит основные черты национального эстетического сознания.



Финал русского романа воплощает в себе важные ценностные характеристики национального литературного сознания и предстает не только как проблема эстетическая, но и как проблема ментальная и — шире — онтологическая: проблема мироустройства. Романы Ф.М. Достоевского — это поле для художественного изучения мира и человека, на котором финал выступает знаком его авторской художественной системы и воспроизводит основные черты национального эстетического сознания



Современное литературоведение рассматривает финал художественного произведения как составную часть так называемого ЗФК — заголовочно-финального комплекса, который входит «в состав любого произведения любого вида искусства» [2, с. 6]. ЗФК включает в себя как собственно финал, так и рамочные структуры, к каковым причисляют заглавие — в комплексе с именем автора, оглавлением, подзаголовком, предисловием, посвящением, эпиграфом, прологом, а также эпилог, послесловие, авторские примечания, дату и место написания/публикации текста и даже его полиграфическое оформление. Предполагается, что указанные структуры «в своем системном отношении становятся основой смыслообразования» [10, с. 39], выполняют «организующую роль», придают произведению «характер завершенности», усиливают его «внутреннее единство», обнаруживают «присутствие автора в произведении, его ориентацию на определенного адресата»: «При этом рамочные компоненты целесообразно рассматривать не по отдельности, а в их связи друг с другом и с основным текстом произведения, так как в художественном целом выполняемые ими функции могут перераспределяться» [6].

Стремление к комплексному изучению перечисленных элементов, на наш взгляд, оправдано, ибо вызвано потребностью максимально полного изучения механизмов смыслообразования — как внутри текста, так и за его пределами, в поле паратекстуальности, интертекстуальности и т. д. Однако такой «глобализм» чреват гомогенизацией уникальных, не дублирующих друг друга структур, каждая из которых активизирует специфические области эстетического сознания. В этом смысле финал можно определить как особый способ литературной организации текста — точку, которая фокусирует в себе художественные возможности разных текстовых структур, включая и перечисленные рамочные структуры.

Финал романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» вобрал в себя и переработал предыдущий художественный опыт романного жанра — в нем есть признаки и риторической «завершенности» как нравственного урока для героев (суд над Митей и душевная болезнь Ивана), есть и перспектива глубоких внутренних изменений, происходящих с ними (мечты Дмитрия Карамазова о «добродетельной» [5, т. XIV, с. 330] жизни, попытка Ивана и других героев избавить Митю от каторги). Но есть и то, что не выражено эксплицитно, не манифестировано, но находится в области внутренних открытий, движений, вариантов исхода, что, собственно, и составляет сущностный финал истории.

Большую роль в этом играет использование Достоевским — в комплексе с финалом — рамочных структур, в первую очередь, предисловия и эпилога. Формальный конец романа — «Конец четвертой и последней части» [5, т. XV, с. 178] — фиксирует точку оглашения старшиной присяжных обвинительного решения Дмитрию Карамазову в преднамеренном убийстве отца с целью грабежа. Этот исход выдержан в катастрофической стилистике — с восклицаниями дам из зала («Да что это такое? Это еще что такое?»), вскакиванием их со своих мест, с душераздирающим воплем и prostиранием рук перед собой самого Дмитрия, с его рыданием «на всю залу, в голос, страшно, каким-то не своим, а новым, неожиданным каким-то голосом, который бог знает откуда вдруг у него явился», с «пронзительным женским воплем» Грушеньки [5, т. XV, с. 178].

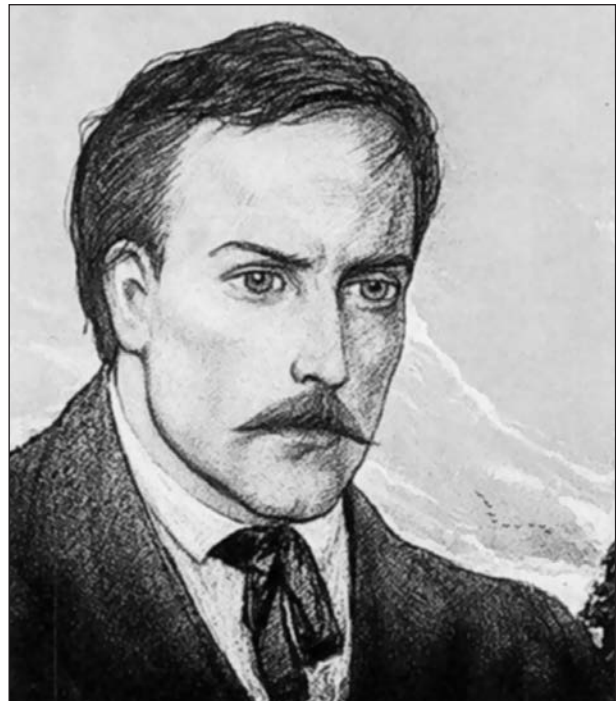
Эта катастрофа подготавливалась и ходом следствия — когда Катерина Ивановна, «громко взвизгивая», рыдая, «конвульсивно и беззвучно» [5, т. XV, с. 118], представила суду письмо, из которого можно было заключить, что отца убил Дмитрий. В ходе суда эта катастрофа расширялась в своем масштабе, выводилась за границы индивидуальной судьбы Дмитрия Карамазова или даже всей семьи Карамазовых — в область всей русской жизни, когда прокурор Ипполит Кириллович в своей обвинительной речи, которую он произносил как бы «в лихорадке» и после которой «почти упал в другой комнате в обморок» [5, т. XV, с. 150], возвел разбираемое событие к гоголевской Руси-тройке, «скачущей к неведомой цели ... сломя голову <...> и, может, к погибели» [5, т. XV, с. 125, 150].

Катастрофа, катастрофичность — то ощущение, которое накрывает всех участников судебного процесса, включая и автора-повествователя, в своем изложении прямо говорящего, что он «подходит близко к той катастрофе, которая, разразившись внезапно, действительно, может быть, погубила Митю» [5, т. XV, с. 113; т. XIV, с. 329].

Катастрофический финал Мити непосредственно увязывается с финалом речи прокурора: «Ипполит Кириллович перешел тут к финалу <...> Про этот финал речи, именно про подвиги прокурора в Мокром, при допросе преступника, потом у нас в обществе говорили и над Ипполитом Кирилловичем подсмеивались...» [5, т. XV, с. 150, 151].

Предчувствие «неминуемой ужасной катастрофы» [5, т. XIV, с. 203] носит в себе Алеша, хотя и не может определить, в чем именно она состоит. О «самой последней минуте» [5, т. XIV, с. 144] думает Дмитрий Карамазов перед тем, как совершить бесчестие — прокутить взятые у Катерины Ивановны деньги. Катастрофический финал прописан и на рамочном уровне — в названии пятой главы двенадцатой книги, предшествующей речи прокурора — «Внезапная катастрофа» [5, т. XV, с. 115].

«Финал» становится способом мировосприятия героев романа «Братья Карамазовы», они апеллируют к финалу происходящего как к тому, о чем они мечтают, чего желают или чего страшатся, чего не могут принять. «Фи-



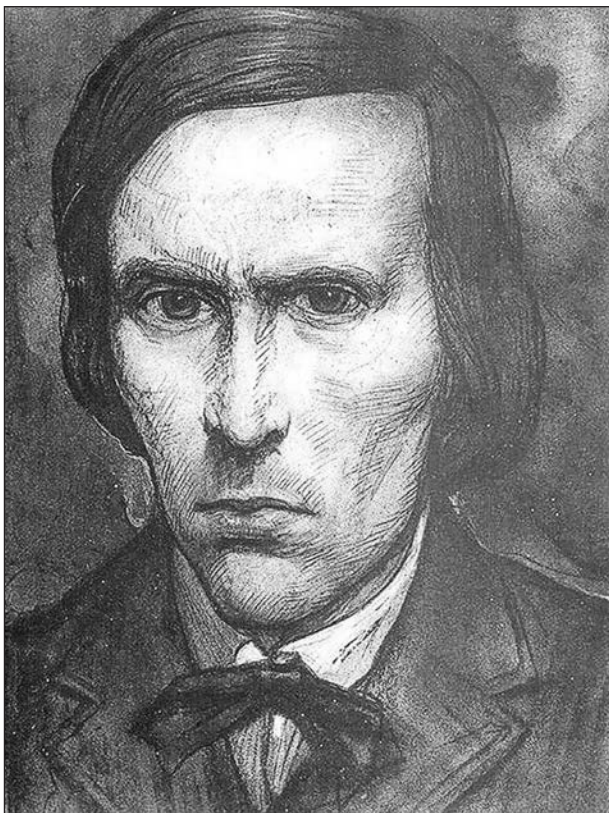
Дмитрий Карамазов.

Илл. Ильи Глазунова к роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»

налом» они поверяют все свои сегодняшние мысли, поступки. К «финалу» как полному преображению общества из союза «почти еще языческого во единую вселенскую и владычествующую церковь» апеллирует старец Зосима: «Сие и буди, буди, хотя бы и в конце веков...» [5, т. XIV, с. 61].

Иван в своей исповеди Алеше объясняет свою непримиримость с божьим миром также в категории «финала» — даже когда «наконец, в мировом финале, в момент вечной гармонии, случится и явится нечто до того драгоценное, что хватит его на все сердца» [5, т. XIV, с. 215], он всё равно не примет этого мира. Да и сам счастливый «финал» — «мир и покой» — при возведении здания «судьбы человеческой» за счет замученного «ребеночка» Иван категорически не принимает [5, т. XIV, с. 224].

Обращение к «предвечным» вопросам, над которыми бьются «русские мальчишки», определяется в той же парадигме — вопросы «с другого конца» [5, т. XIV, с. 213]. В той же парадигме ведут свой спор те, кто обсуждает статью Ивана по вопросу о церковно-общественном суде: «...государство должно кончить тем, чтобы спо-



Иван Карамазов.

Илл. Ильи Глазунова к роману Ф.М. Достоевского  
«Братья Карамазовы»

добиться стать единственно лишь церковью и ничем иным более» [5, т. XIV, с. 58].

В концентрированном виде этот художественный принцип предстает в Легенде о Великом инквизиторе. В поэме Ивана финал человеческой истории как «конец времен», когда явится Он «во всей славе небесной» [5, т. XIV, с. 226], противопоставлен финалу, когда Он и Его воля заменены волей царей земных. Соответственно, истинная свобода, которую дал человечеству Он, заменена иезуитской иллюзорной свободой, называемой «счастьем»: «Пятнадцать веков мучились мы с этой свободой, но теперь это кончено, и кончено крепко» [5, т. XIV, с. 229]. Хотя, добавляет инквизитор, «дело это до сих пор лишь в начале... Долго еще ждать завершения его, и еще много выстрадает земля, но мы достигнем и будем кесарями и тогда уже помыслим о всемирном счастье людей» [5, т. XIV, с. 234]. Финал самой поэмы Ивана открыт — Его, пришедшего к людям так не во-

время, прогоняют, а тот, кто «поправляет его подвиг», остается «в прежней идее» [5, т. XIV, с. 237, 239]. История продолжается.

Замечательно, что жизненная перспектива Алеши Карамазова, озвученная старцем Зосимой в его беседах с гостями, мыслится вне финала, и уж точно вне катастрофического финала: «... в миру пребудешь как инок. Много будешь иметь противников, но и самые враги твои будут любить тебя. Много несчастий принесет тебе жизнь, но ими-то ты и счастлив будешь, и жизнь благословишь, и других благословить заставишь — что важнее всего» [5, т. XIV, с. 259]. Хотя сфера Алешиной духовной жизни телеологически также ориентирована на «финал» — «царствие небесное уже не в мечте, а в самом деле», когда закончится период «человеческого *удинения*» [5, т. XIV, с. 275].

Образ мира через призму финала проживаемых или воображаемых событий раздвигает рамки формального «конца» романа. При настойчивой аттестации истории семьи Карамазовых как «катастрофы» автор в самом начале романа оговаривается: изложение катастрофы «и составит предмет моего первого вступительного романа или, лучше сказать, его *внешнюю сторону*» (Курсив наш. — *О.Л.*) [5, т. XIV, с. 12].

За формальным финалом как «катастрофой» стоит длинный ряд внутренних открытий, движений, попыток преодолеть катастрофу. В преломлении судьбы Мити финал сдвигается на более ранний срок — когда он узнает, уже в ходе следствия, что Григорий, которого, как считал сам Митя, он убил в саду случайно, жив. Для Мити это и есть сущностный финал всех событий — он не убийца. Для прокурора, поддавшегося худшим человеческим началам — хвастливость, самолюбие, злопамятство, трусость — и вынесшего несправедливый приговор, финал сдвигается на более поздний срок и выносится за рамки сюжета, переводя историю в область того, что должно было обязательно случиться как воздаяние за несправедливый суд. Повествователь замечает, что Ипполит Кириллович через девять месяцев после суда «помер от злой чахотки» [5, т. XV, с. 123].

Смысловую пару для Митиного открытия составляет сюжетная линия мальчика Илюшечки, который, умирая, получает хотя бы



гипотетическую возможность снять со своей души страшную вину в убийстве собаки Жучки. Сама встреча с собакой, в которой он видит свою Жучку, могла «мучительно и убийственно» [5, т. XIV, с. 491] повлиять на его здоровье, но мальчик испытал настоящее счастье перед смертью.

Это уже даже не двойной, расщеплённый финал. У Достоевского финал множится, становясь не просто составной частью художественной структуры, но конструктивным принципом, знаком авторской художественной системы.

Важная роль в этом отношении отводится эпилогу, который создает контраст формальному — катастрофическому — концу романа. В эпилоге жизнь осужденного на каторгу Дмитрия хотя и мыслится им в категории «конца», «финала», но это конец жизнеутверждающий: бежать от каторги в Америку, чтобы потом вернуться в Россию — «Зато помрем на родной земле» [5, т. XV, с. 186].

В эпилоге побеждают центристремительные силы — как результат победы над гордыней главных участников всей истории, как преодоление периода «человеческого уединения». В сюжетной линии Алеша—Илюшечка центристремительные силы выступают уже как закон жизни: «... мы все встанем из мертвых и оживем, и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку...» [5, т. XV, с. 197]. В том и другом случае это финал желаемый, это потенциальная возможность, которой каждый из героев распорядится по-своему. И это сущностный финал романа, который не без основания можно определить как «светлый» [4, с. 229].

Подобный принцип обнаруживает себя и в такой рамочной структуре романа, как предисловие «От автора» к читателю. Все сомнения и затруднения автора, связанные с жизнеописанием его героя — Алексея Федоровича Карамазова — отступают перед надеждой на то, что найдутся читатели, «которые непременно захотят дочитать до конца, чтобы не ошибиться в беспристрастном суждении» [5, т. XIV, с. 6].

По-своему представляет отношение слушателя к своей поэме и Иван, который предпосылает ей предисловие, называя свое произведение «вещью нелепой», «бестолковой», но которую ему «хочется сообщить» слушателю — Алеше

[5, т. XIV, с. 224, 239]. И автор реальный и автор вымышленный (Иван) связывают предисловие с «финалом» как надеждой на достижение понимания, преодоление разъединения.

В самой поэме Ивана предисловие выступает как метафора всей земной истории до пришествия Его, мессии и соотносится с «литературным предисловием», без которого ему, Ивану, как «сочинителю», невозможно обойтись, ведь конечная цель истории не может быть прояснена без предшествующих, подготавливающих ее событий: «...действие у меня происходит в шестнадцатом столетии <...> У меня на сцене является он...» [5, т. XIV, с. 224-225].

Как уже было подмечено, «Достоевский целый ряд своих романов кончает замечанием, что всё написанное только “предисловие”, и обещанием раскрыть далее всю жизнь героя»; «И ни одно из этих обещаний им выполнено не было» [3, с. 263, 264]. Предисловие у Достоевского — знак авторской художественной системы, формирующий новое представление о самой действительности, в которой начало и финал преобразуются в друг друга, раздвигая рамки сюжета и размыкая саму историю в будущее.

В научной литературе ранее отмечалась «нерешенность» финала романа, которую можно рассматривать как общий принцип «колебания между противоположными возможностями» — как на уровне сюжета («...колебание Ивана между положительным и отрицательным решениями мучающего его душу вопроса <...> А Дмитрий, возьмет ли он наказание смиренно на себя или спасется побегом в Америку?» [9, с. 190]), так и на уровне авторском (колебание между различными смысловыми альтернативами, прежде всего, между Достоевским-проповедником русского христианства и Достоевским-скептиком [9, с. 189]). Предпринятый в статье анализ показывает, что знаком авторской художественной системы Достоевского является не просто колебание между альтернативными смысловыми возможностями, но принятие, проживание и претерпевание человеком разных возможностей, разных «жизней», его готовность к разным исходам, к разным «финалам».

Можно сказать, что Достоевский проблематизирует само понимание «завершенности», которая в его романе обретает черты длящейся,

текущей действительности, вобравшей в себя разные возможности и устремленной к чаемому, желаемому финалу.

### Литература

1. *Алпатова Т.А.* В.К. Третьяковский и появление нового героя в сознании русских читателей первой трети XVIII века // В.К. Третьяковский и русская литература. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — 300 с.

2. *Андреева А.Н., Иванченко Г.В., Орлицкий Ю.Б.* От составителей // Поэтика заглавия: Сб. науч. тр. / Рос. гос. гуман. Ун-т, Твер. гос. ун-т. — М.; Тверь: Лилия Принт, 2005. — 336 с.

3. *Бицилли П.М.* Почему Достоевский не написал «Жития великого грешника» // Цитируется по: Хансен-Лёве Оге. Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» / Автор и текст: Сб. ст. Выпуск 2 — Спб.: Издательство С.-Петербургского Университета, 1996. — 470 с.

4. *Долинина Н.* Предисловие к Достоевскому. — Л.: «Детская литература», 1980. — 254 с.

5. *Достоевский Ф.М.* «Братья Карамазовы» // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. — Л.: Наука, 1976. — Т. XIV. — 511 с.; XV. — 624 с.

6. *Ламзина А.В.* Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: НП К «Интелвак», 2001. Стлб. 848-853.

7. *Пушкин А.С.* Евгений Онегин // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10-ти томах. — М., Л.: АН СССР, 1949. — Т. V. — 622 с.

8. *Чумаков Ю.Н.* «Отрывки из путешествия Онегина» как художественное единство // Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. — Спб.: Государственный Пушкинский театральный центр, 1999. — 431 с.

9. *Шмид Вольф.* Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. — СПб.: Инапресс, 1998. — 352 с.

10. *Шульц Ева.* Заметки о заголовочном комплексе (На основе повести Александра Бестужева-Марлинского «Роман и Ольга») // Имя текста, имя в тексте: Сб. науч. тр. — Тверь: Лилия Принт, 2004. — 148 с.

---

## «Я не святой, не Будда...» Из «Смоленских мотивов»

---

Я не святой, не Будда.  
Не йог из Раджастана.  
Как я без любви твоей буду?  
Как я без любви твоей стану?  
Я не отшельник в скалах,  
Которому надо так мало.  
Как я без любви твоей выживу?  
Как я без любви твоей выдержу?  
Я в монахах не значусь.  
Другая моя участь:  
Я без любви твоей плачу,  
Я без любви твоей мучусь.  
Я страниц написал тыщу,  
Богат на хорей и ямбы —  
Я без любви твоей — нищий  
Я без любви твоей — слабый.  
С тобою не две-три зорьки —  
С тобою прошла эпоха.  
Мне без любви твоей — горько  
Мне без любви твоей — плохо.  
Я не аскет, не инок,  
Не исчисляю звезды —  
Я без тебя застыну,  
Я без тебя замерзну.  
Я тебя встретил поздно  
На перекрестье судеб.  
...Видишь, как всё непросто  
Было, и есть, и будет...

*Александр Посохов, русский поэт*



«Ниженные и оскорбленные».  
Старик Смит

Ольга Смылова\*

В работе на материале «Петербургских сновидений в стихах и прозе» (1861 г.) и «Маленьких картинок» (1873 г.) рассматривается локус Невского проспекта как один из магистральных для Петербургского текста Ф.М. Достоевского. Анализ описания Невского проспекта, с одной стороны, указывает на художественную природу образности фельетонов, а с другой стороны, показывает, что Достоевским используются при этом такие средства выразительности и мотивы, которые редко встречаются в поэтике романов и повестей Достоевского, что обусловлено авторской позицией и спецификой жанра. Также в работе отдельно исследуется специфика художественного преломления пушкинского мифа о «Медном всаднике» в создании сквозного образа Невского проспекта в творчестве Ф.М. Достоевского.

The article on the basis of "Petersburg Dreams in Verse and Prose" (1861) and "Little Pictures" (1873) materials considers the locus of Nevsky Prospect as one of the main for the St. Petersburg text by F.M. Dostoyevsky. The analysis of the description of Nevsky Prospect, on the one hand, indicates the artistic nature of the imagery of feuilletons and, on the other hand, shows that Dostoevsky uses such means of expressiveness and motifs as are rarely found in the poetics of Dostoevsky's novels and stories, which is due to the author's position and peculiarity of the genre. The work also separately explores the specifics of the artistic refraction of Pushkin's myth of the "Copper Horseman" in the creation of an end-to-end image of Nevsky Prospect in the work of F.M. Dostoyevsky.

«Петербургские сновидения в стихах и прозе» и «Маленькие картинки» являются образцами уникальной публицистики Ф.М. Достоевского. Оба сочинения написаны в жанре фельетона, посвящены Петербургу и его повседневности и ориентированы на традицию физиологического очерка 1840-х гг. Хорошо известно, что уже в те годы Достоевский в «Петербургской летописи» определил особый подход к фельетону не столько как описанию злободневных происшествий и событий, сколько важному прямому авторскому высказыванию о них и некоторому историко-культурному и философскому обобщению.

## Локус Невского проспекта в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» и «Маленьких картинках» Ф.М. Достоевского

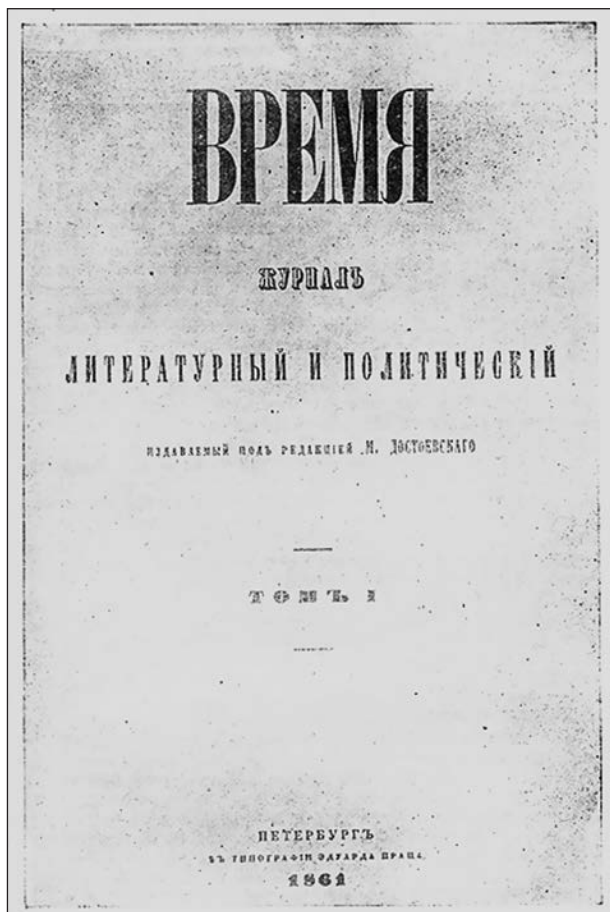
**Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский, фельетон, публицистика, Петербургский текст, Невский проспект, «Медный всадник», локус

**Keywords:** F.M. Dostoyevsky, feuilleton, journalism, St. Petersburg text, Nevsky Prospect, "Copper Horseman", locus

УДК 821.161.1

\* Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы Института филологии ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет».





Журнал «Время», № 1, 1861 г.  
Титульный лист

Этот принцип останется неизменным в 1860–70-е гг., как и сам образ фельетониста-фланера, хотя литератор в «Маленьких картинках» («Дневник писателя» 1873 г.) отличается от раннего мечтателя «Петербургской летописи» и «фельетониста-визионера» [1, с. 113] «Петербургских сновидений в стихах и прозе», опубликованных в первом номере журнала братьев Достоевских «Время» в 1861 г. и написанных в соавторстве с Д.Д. Минаевым (стихотворения).

Необходимо заметить, что во всех трех статьях разных периодов творчества писателя рассказчик предельно автобиографичен, на что есть прямые указания в самих текстах, даже когда фельетоны публиковались анонимно, как было принято в периодике того времени. Например, в «Петербургских сновидениях...» рассказчик признается: «Еще в сороковых го-

дах меня называли и дразнили фантазером» [2, т. 19, с. 73].

Невский проспект как важный элемент Петербургского текста Достоевского еще не стал объектом детального изучения, хотя в 2012 г. вышла книга Б.Н. Тихомирова «С Достоевским по Невскому проспекту, или Литературные прогулки от Дворцовой площади до Николаевского вокзала», в которой ученый восполняет пробел в краеведческом изучении роли Невского проспекта в биографии писателя и в «сюжетных коллизиях его литературных героев» [4, с. 5].

Продолжая традицию Н.П. Анциферова, Б.Н. Тихомиров строит книгу как «воображаемую литературную прогулку» [4, с. 5] по адресам Невского проспекта, связанным с Ф.М. Достоевским, и воссоздает облик центрального урочища Петербурга второй половины XIX в. Задача нашей работы заключается в анализе поэтического образа Невского проспекта, который творится в двух публицистических статьях Достоевского, разделенных десятилетием.

Вслед за В.Н. Топоровым [5] и В.Г. Шукиным в работе используется термин «локус» в значении «гуманитарно значимого места» [5, с. 168], который отличается от понятия «топос», употребляемого в современном литературоведении весьма широко как «повторяющийся из произведения в произведение, из эпохи в эпоху мотив» [5, с. 168].

В современной достоевистике неоднократно исследовался фантастический образ Петербурга, который предстает перед глазами фельетониста в «автоконтцептуальных» [1, с. 113] «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» и который, по точному замечанию В.В. Викторovichа, представляет «единственный случай удвоения текста в творчестве Достоевского» [1, с. 113]. Речь идет о «фантастической, волшебной грезе» [2, т. 19, с. 69], увиденной фельетонистом на берегу Невы. Впервые это описание «нового города», после созерцания которого фланер прозревает «в новый мир» [2, т. 19, с. 69], было использовано в финале «Слабого сердца» как «исповедально-философское отступление» [7, с. 378], а затем как автореминисценция возникает в «Преступлении и наказании» и в более сохраненном виде в грезе Аркадия Долгорукого в «Подростке».

Это видение вырастающего в морозном паре реки фантастического города является символом потенциальной возможности (в фельетоне) или невозможности (в повести и романах) осознания человеком тайны мироздания и смысла его бытия, философского постижения метафизики Петербурга как «самого отвлеченного и умышленного города на всем земном шаре» [2, т. 5, с. 378].

Нас же интересует другой эпизод наполненных столичными топонимами (Невский проспект, Фонтанка, Вознесенский проспект, Гостиный двор, Смольный монастырь, Максимилиановская лечебница) «Петербургских сновидений в стихах и прозе».

Это описание перехода фельетонистом Невского проспекта, из которого затем вырастет потрясающая по своей экспрессии зарисовка в первой части «Маленьких картинок». Приведем этот фрагмент фельетона 1861 г.: «Становился вечер; в магазинах, за цельными, слегка запотевшими стеклами, загорелся газ. Рысаки и офицеры летели по Невскому; тяжело хрустя по снегу, неслись блестящие кареты, запряженные гордыми конями, с гордыми кучерами и надменными лакеями. Изредка раздавался звонкий стук подковы, тронувшей сквозь снег камень; по тротуарам валили прохожие... был канун Рождества...» [2, т. 19, с. 73]. Вслед за этой картинкой возникает «не действительная, а фантастическая фигура» чиновника «в шинели на вате, старой и изношенной» [2, т. 19, с. 73], аллюзивная к гоголевскому «маленькому человеку» (не случайно в дальнейшем упоминается сам Акакий Акакиевич, как и Гарпагон и Скупой рыцарь). К слову, широта историко-культурного и литературного контекста свойственна всем «петербургским» фельетонам Ф.М. Достоевского.

В описании важен хронотоп, избираемый писателем, — это проспект зимним вечером накануне Рождества. Приуроченность к рождественским праздникам будет и в «Маленьких картинках», где Невский описывается «за два, за три дня перед Рождеством» [2, т. 21, с. 105], и в святочном рассказе «Мальчик у Христа на елке», где нет конкретного названия «широкой улицы», на которую попадает мальчик. Это художественно и жанрово обусловлено тем, что святочный рассказ требует некой универсаль-



Невский проспект зимой.  
Литография И.И. Шарлемань

ности происходящего «в каком-то огромном городе» [2, т. 22, с. 14], и мир этого страшного и великолепного города дается глазами маленького ребенка, не знающего и не понимающего, где он находится. Но в контексте всего рассказа становится понятно, что речь идет о Петербурге.

При описании зимнего вечера на Невском важную роль у Достоевского играет газовое освещение, которое в сочетании с непременным морозным туманом способствует созданию характера призрачности и фантазмагоричности городского пространства. Интересно, что в «Петербургских сновидениях...» мотив морозного пара появляется в видении города на берегу Невы («мерзлый пар валил с усталых лошадей, с бегущих людей» [2, т. 19, с. 69]), а затем повторяется в «Мальчике у Христа на елке» при описании улицы: «мерзлый пар валит от загнанных лошадей» [2, т. 22, с. 15].

В «Маленьких картинках» этот мотив трансформируется в «белый морозный туман» [2, т. 21, с. 105], который опускается на весь город и который призван создать особую атмосферу города-призрака. Если в «Петербургских сновидениях...» при описании Невского проспек-



Невский проспект.  
Рис И.Е. Репина

та и в святочном рассказе газ, загорающийся в витринах, создает эффект иллюзорности пространства, то в «Маленьких картинках» именно туман становится доминирующим в описании зимнего Невского проспекта и вырастает до жуткого «адского тумана» [2, т. 21, с. 105].

Но центральное место во всех зарисовках проспекта занимает мотив несущихся экипажей и рысаков. В «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» «блестящие кареты, запряженные гордыми конями, с гордыми кучерами и надменными лакеями» [2, т. 19, с. 73], мчащиеся по Невскому в канун Рождества и готовые в любой момент растоптать мелкого чиновника в заношенной шинели, прочитываются, прежде всего, в социальном аспекте.

В опубликованном в первом программном для почвенничества номере журнала «Время» фельетоне, где сам Достоевский указывает на близость его идейным взглядам 1840-х гг., Невский проспект, скорее, предстает как символ города роскоши и нищеты, Башмачкиных и Гарпагонов, которых можно отнести, по словам фельетониста, «к замечательным субъектам доктора Крупова» [2, т. 19, с. 72].

Не раз отсылая читателя к традиции натуральной школы и физиологического очерка, Достоевский, однако, указывает и на фантастичность видения фигуры, «скользнувшей» перед ним [2, т. 19, с. 73]. Как часто бывает у Достоевского, тонкая грань между реальным и вымышленным, «привидевшимся» и действительным размывается, сквозь реальность просвечивает петербургский миф. Так происходит

и в «Петербургских сновидениях...»: «Изредка раздавался звонкий стук подковы, тронувшей сквозь снег камень; по тротуарам валили прохожие... был канун рождества...». «Принесенный, обточенный и “очеловеченный”» [3, с. 33] камень как символ окультуренного ландшафта Петербурга и одна из доминант его мифа; «звонкий стук подковы» по каменной мостовой, аллюзивный к пушкинскому «тяжело-звонкому скаканию»; рождественский вечер, сам по себе всегда окутанный некой тайной, расширяющей границы между явью и вымыслом, — всё это создает мощный историко-культурный контекст этюда, написанного «по случаю», и включает его в Петербургский сверхтекст русской литературы. Но наиболее яркий пример значимости локуса Невского проспекта для этого текста можно обнаружить в первой главе в «Маленьких картинках» 1873 года.

Показательно в этом отношении уже начало статьи. Открываются «Маленькие картинки» зарисовкой, характерной для летнего Петербурга Достоевского: «Лето, каникулы; пыль и жар, жар и пыль» [2, т. 21, с. 105]. Далее писатель создает в фельетоне особое психологическое настроение, сменяя тему повседневных забот литератора заявлением экзистенциального характера: «Хочется воздуха, воли, свободы; но вместо воздуха и свободы бродишь один без цели по засыпанным песком и известкой улицам и чувствуешь себя как бы кем-то обиженным — право, ощущение как будто похуже» [2, т. 21, с. 105].

Схожее по образности и идейному наполнению с романом «Преступление и наказание» повествование о летней столице сочетает в себе универсально-бытийные категории и личные ощущения. Разве это не эмоции и чувства Раскольникова или Вельчанинова («Вечный муж»), которые вынуждены проводить лето в городе? Обида, раздражительность и маята — вот те состояния, которые испытывают петербургские герои Достоевского. Но автор, как и его персонажи, вроде бы и не стремится сбежать из Петербурга: «В Петербурге лучше, душевнее, грустнее. Ходишь, созерцаешь, один-одинешенек — это лучше, чем свежий воздух увеселительных петербургских садов» [2, т. 21, с. 108]. Одиночество и замкнутость — главные атрибуты подполья героев Достоевского — оказываются неиз-



бежными и отрадными и для автора. Парадоксальное сочетание «лучше, душнее, грустнее» выражает противоречивость восприятия города. Автор и его герои мучаются в Петербурге, но и покинуть его не хотят и не могут, т.к. он является единственно возможным пространством, на котором может обитать человек современной цивилизации. Мотив нехватки воздуха несколько раз появляется в «Маленьких картинках». «Хочется воздуха, воли, свободы» всем без исключения находящимся в этот момент в «самом угрюмом городе, который только может быть на свете» [2, т. 21, с. 111].

Приведенный пример инверсионного повторения лейтмотива Петербургского текста писателя («пыль и жар, жар и пыль») подчеркивает состояние предельного дискомфорта летней столицы. Примечательно, что Достоевский подобным образом в дальнейшем вводит рассуждения об архитектуре: «Пыль и жар, удивительные запахи, взрытая мостовая и перестраивающиеся дома» [2, т. 21, с. 106].

Здесь появляются другие постоянные элементы Петербурга Достоевского: запах, мостовая и дом. Наконец, зарисовки о жизни петербургских мастеровых, размещенные во второй и третьей главах «Маленьких картинок», открываются лаконичным «пыль и жар» [2, т. 21, с. 108], сопровождаемым деталями, которые создают ощущение духоты летнего города: «ворота, иногда заваленные известкой и кирпичом» [2, т. 21, с. 108]; «пыльная улица, пыльная еще после заката солнца» [2, т. 21, с. 110]; «пыльные и угрюмые петербургские улицы»; «пыль, кирпич и известка» [2, т. 21, с. 111]. Повтор этого емкого и значимого мотива и деталей, постоянных в петербургском мире Достоевского, задает определенную тональность, создает то настроение, которое должно быть понятно и знакомо читателю-петербуржцу.

Однако особое внимание уделяется Невскому проспекту, который вспоминается автору зимним, в канун Рождества, тогда как «Маленькие картинки» пишутся в жаркие июльские дни. Достоевский описывает переход через проспект как некое испытание на выживание. Этот эпизод «Маленьких картинок» является ярким примером мастерства Достоевского-художника. В нем используется прием, напоминающий кинематографический монтаж. Один



Утром на Невском проспекте.  
Худ. А.К. Беггров.1880 г.

кадр сменяет другой. Кажется, что камера движется непосредственно за переходящим, изворачивающимся между «несущимися» каретами человеком, а иногда стремительно меняющиеся кадры, сопровождаемые оглушительными звуками городской улицы, создают почти физическое чувство трагической обреченности, ощущение предельного напряжения нервов, которое граничит с полным отчаянием, охватывающим человека во время пересечения проспекта.

Процесс перехода через Невский проспект описывается так точно и подробно, что кажется есть полное совпадение художественного и реального времени, затрачиваемого прохожим на пересечение проспекта. В отрывке особую роль играет мотив борьбы: мчащиеся экипажи и человек находятся в постоянном состязании, в котором один противник давит, нападает, а другой — уваливает, убегает.

Зарисовка начинается с обобщения: «Известно, что Невский проспект переходить всегда с осторожностью, не то мигом раздавят» [2, т. 21, с. 105]. Глаголы, используемые для изображения опасного перехода, имеют ярко выраженный семантический оттенок изобретательности, выжидательности, изворотливости, которые столь необходимы для существования в Петербурге: «лавируешь, присматриваешься, улучаешь минуту», «проскользнул кое-как», «осматриваетесь и наскоро придумываете, как бы проскользнуть» [2, т. 21, с. 105].

При этом используется лексика, характеризующая состояние пешехода как состояние



Петербург. Гостиный двор.  
1850-е гг.

неуверенности в том, что останешься жив, состояние тревоги, страха и ужаса перед надвигающейся мощью противника: «переходишь с осторожностью», «опасный путь», «сильно рискуете», «опасный переход», «риск и полная неизвестность», «быстро и тревожно осматриваетесь», «весь дрожа от перенесенного впечатления» [2, т. 21, с. 105] и т.д.

Однако петербуржец испытывает и другие ощущения. Когда риск наиболее силен, «переходить особенно интересно», а после перенесенного испытания, «еще весь дрожа», ощущаешь, пишет фельетонист, «в то же время неизвестно почему и какое-то от него удовольствие, и вовсе не потому, что избегли опасности, а именно потому, что ей подверглись» [2, т. 21, с. 106]. И далее Достоевский характеризует парадоксальность этого «ретроградного удовольствия» в шутивно-ироничном тоне: «надо бы было, напротив, протестовать, а не ощущать удовольствие, ибо рысак в высшей степени не либерален, напоминает гусара или кутящего купчика, а стало быть, неравенство, нахальство, la tygannine и т.д.» [2, т. 21, с. 106]. Подсмеиваясь и иронизируя над собой, автор выражает очень важную мысль о приниженности, униженности и противостоящей им власти силы, которая использует слабость и подавляет, не имея на это никакого права.

Если психологическая характеристика переходящего Невский проспект петербуржца дается через его поведение, действия и эмоциональное состояние, то в создании образа вражеской громады используются иные яркие образные

и языковые средства. Прежде всего, подчеркивается ее мощь, проявляющаяся в монолитности и стройности рядов: «ждешь, чтобы хоть капельку расчистилось от несущихся один за другим, в два или три ряда, экипажей» [2, т. 21, с. 105].

В характеристике карет, передвигающихся по улице, огромную роль играет производимый ими шум, который создается за счет использования многосоюзия, повторов, сравнения, звукоподражательной лексики и аллитерации, имитирующих оглушительность городской улицы и создающих определенный ритм, динамику и экспрессию: «топот и грохот и сильные окрики кучеров»; «и топот, и рубка, и крики»; «быстрые, частые, сильно приближающиеся твердые звуки, страшные и зловещие в эту минуту, очень похожие на то, как если бы шесть или семь человек сечками рубили в чане капусту» [2, т. 21, с. 105-106].

Впервые еще в «Двойнике» возникает образ экипажа, который «с шумом и громом, звеня и треща» [2, т.1, с. 112], выкатывает на Невский проспект, готовый раздавить и уничтожить бедного Голядкина. Крайне редко можно встретить в поэтике Достоевского звукопись и темпоритм, но в описании локуса Невского проспекта они, наряду с традиционным для Петербурга писателя туманом, создают удивительную по силе воздействия на читателя картину давящей на человека громады, возникающей будто из ниоткуда враждебной силы.

Туман так обволакивает проспект, «что в трех шагах едва различаешь прохожего»; «а видно кругом лишь на сажень» [2, т. 21, с. 105]. В маленьком отрывке, описывающем уличное происшествие, слово «туман» повторяется шесть раз. «Адский туман» можно считать одним из определяющих в формировании мифопоэтического образа города-призрака у Достоевского.

А в сочетании с образом коня, мчащегося навстречу пешеходу, этот мотив приобретает глубокое символическое звучание: «из тумана на расстоянии лишь одного шагу от вас вдруг вырезывается серая морда жарко дышащего рысака, бешено несущегося со скоростью железнодорожного курьерского поезда — пена на удилах, дуга на отлете, вожжи натянуты, а красивые сильные ноги с каждым взмахом быстро, ровно и твердо отмеривают по сажени» [2, т. 21, с. 106].

Литературность данного образа, его прямая аллюзия к образу Медного всадника несомненна. Тем более, что описание мчащегося коня заключается словами: «Поистине петербургское видение!» [2, т. 21, с. 106] И звукопись при описании Невского проспекта Достоевским в «Маленьких картинках», несомненно, тоже является частью этой отсылки к пушкинской «петербургской повести», где погоня Медного всадника за бедным Евгением сопровождается «грома грохотаньем», потрясающим мостовую.

Но у Достоевского надвигающийся на петербургского жителя рысак сравнивается с курьерским поездом, который является олицетворением урбанистической цивилизации (вспомним слова Лебедева в «Идиоте» о сети железных дорог как апокалиптического знака). Также в образе скакуна можно обнаружить мотив лихого «безудержа» («жарко дышащий», «пена на удилах», «вожжи натянуты» и т.д.) как воплощение яркой черты русского ментальности и символ всей России, что также отсылает читателя к гоголевской «птице тройке» и пушкинским «Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?».

Так описание тривиального ежедневного перехода петербуржцем Невского проспекта в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» и «Маленьких картинках» оказывается блестящей поэтической миниатюрой и философским этюдом Ф.М. Достоевского — «гениального оформителя, сведшего воедино в своем варианте Петербургского текста свое и чужое, и первого сознательного строителя Петербургского текста как такового» [5, с. 25].

### Литература

1. *Викторович В.А.* «Медный всадник» в творчестве Ф.М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 107–122.
2. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1972–1990.

У Достоевского надвигающийся на петербургского жителя рысак сравнивается с курьерским поездом, который является олицетворением урбанистической цивилизации (вспомним слова Лебедева в «Идиоте» о сети железных дорог как апокалиптического знака). Также в образе скакуна можно обнаружить мотив лихого «безудержа» («жарко дышащий», «пена на удилах», «вожжи натянуты» и т.д.) как воплощение яркой черты русского ментальности и символ всей России, что также отсылает читателя к гоголевской «птице тройке» и пушкинским «Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?»



3. *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю.М. Лотман // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. — Тарту, 1984. — С. 30–46.

4. *Тихомиров Б.Н.* С Достоевским по Невскому проспекту, или Литературные прогулки от Дворцовой площади до Николаевского вокзала. — СПб., 2012. — 261 с.

5. *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. — СПб: «Искусство-СПБ», 2003. — 614 с.

6. *Шукин В.Г.* Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. — М.: РОССПЭН, 2007. — 610 с.

7. *Ясенский С. Ю.* О некоторых особенностях литературного и культурологического контекста романа «Преступление и наказание» // Достоевский. Материалы и исследования. — Т. 15. — СПб.: Наука, 2020. — С. 372–381.



«Братья Карамазовы».  
Старец Зосима



Алексей Святославский\*  
Елена Чернышева\*\*

## Ф.М. Достоевский и Оптиная пустынь: К дискуссии вокруг образа старца Зосимы из романа «Братья Карамазовы»

**Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский, роман «Братья Карамазовы», русская литература XIX в., старчество, Оптиная пустынь, преподобный Амвросий Оптинский, Владимир Соловьев, Константин Леонтьев

**Keywords:** Feodor Dostoevsky, "The Brothers Karamazov", the 19th cent. Russian literature, Orthodox eldership, St. Amvrosy Optinsky, Vladimir Soloviev, Konstantin Leontyev

УДК 811.161.1

ORCID iD 0000-0002-4909-8323

\* Доктор культурологии, профессор кафедры русской классической литературы Института филологии ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет».

\*\* Доктор филологических наук, директор Института филологии Московского педагогического государственного университета, заведующая кафедрой русской классической литературы.

Статья посвящена выявлению интересов Ф.М. Достоевского к феномену русского старчества и влиянию впечатлений от поездки с Вл. Соловьевым в Оптину пустынь (1878) на процесс создания романа «Братья Карамазовы». Дан анализ разнообразных мнений, высказанных по поводу прообразов и прототипов старца Зосимы со времени выхода романа и до наших дней, включая возникшую в кон. XIX — нач. XX в. дискуссию о роли преп. Амвросия Оптинского, в которую оказались включены К.Н. Леонтьев, Вл.С. Соловьев, В.В. Розанов, а позднее — Б.К. Зайцев. Помимо преп. Амвросия, отмечалась роль таких деятелей Русской Церкви, как свт. Игнатий Брянчанинов, свт. Тихон Задонский, преп. Макарий Оптинский, преп. Зосима Тобольский. В статье выражено несогласие с позицией К.Н. Леонтьева, подвергнувшего автора романа жесткой критике за апологию любви и мифологизацию образа преп. Амвросия. Сделана попытка доказать, что при всей условности художественного образа в его отношении к реальности, именно преп. Амвросий Оптинский и сама атмосфера его обители сыграли значительную роль в успехе «Братьев Карамазовых» и повышении авторитета старчества среди многочисленных читателей.

The article is devoted to identifying the interests of Feodor Dostoevsky to the phenomenon of Russian eldership and the role of impressions from a trip with Vladimir Solovyov to the monastery of Optina Pustyn (1878) on the process of creating the novel "The Brothers Karamazov". An analysis is given of the various opinions expressed about the prototypes of the elder Zosima from the time of the publication of the novel to the present day, including the discussion that arose in the end. XIX - early. XX century. about the role of St. Amvrosy Optinsky, which included Konstantin Leontyev, Vladimir Soloviev, Vasily Rozanov. In addition to St. Amvrosy, the role of such persons of the Russian Church is marked as St. Ignatius Bryanchaninov, St. Tikhon Zadonsky, St. Makariy Optinsky, St. Zosima Tobolsky. The article expresses disagreement with the position of Konstantin Leontyev, who subjected the author of the novel to severe criticism for his apology for love and mythologizing the image of St. Amvrosy, an attempt was made to prove that with all the conventionality of the artistic image in its relation to reality, it was particular St. Amvrosy Optinsky and the very atmosphere of his Optina monastery played a significant role in the success of "The Brothers Karamazov" and in raising the authority of the Orthodox elders among numerous readers.

Федор Михайлович Достоевский провел в Оптиной пустыни три дня, и эта поездка не стала заметным фактом богатой событиями личной биографии писателя, как это было, скажем, у К.Н. Леонтьева, прожившего в Оптиной несколько лет, или даже у Л.Н. Толстого, посетившего Оптину шесть раз. Однако, как показало время, эта поездка стала серьезным фактором биографии творческой, так как через Оптину в прямом и переносном смысле пролегал путь к проблематике романа «Братья Карамазовы». Тема «Достоевский и Оптина пустынь» определенно перерастает в тему «Достоевский и православие», как это сразу стало очевидно из продолжительной дискуссии, вспыхнувшей более столетия тому назад в среде крупнейших отечественных мыслителей и литераторов вокруг частного, на первый взгляд, вопроса о возможных прообразах старца Зосимы в романе.

Замысел романа уходит корнями в период работы над «Бесами» и далее. Чаще всего таким моментом исследователи датируют начало работы промежутком между осенью 1877-го и весной 1878-го гг. В любом случае, очевидно, что именно в этот период Достоевский проявляет большой интерес к старчеству как явлению русской православной культуры.

Изданный Пушкинским Домом Опыт реконструкции библиотеки Ф.М. Достоевского свидетельствует о том, что в личной библиотеке писателя имелись книги архим. Леонида (Кавелина) «Жизнеописание Оптинского старца иеромонаха Леонида (в схиме Льва)», — М., 1876; и «Историческое описание Козельской Введенской Оптиной пустыни», Изд. 3-е, — М., 1876 [5, с.123-124]. В 1980-х гг. исследования В.Н. Криволапова [19] помогли установить прямую связь между фрагментами текста романа и «Жизнеописанием» Леонида, позднее Б.Н. Любимов даже выдвинул гипотезу о том, что именно эта книга архим. Леонида (Кавелина) пробудила интерес к старчеству у Достоевского и подтолкнула к поездке в Оптину [23, с. 210].

Весною 1878-го г. в жизни Достоевского произошло страшное событие, которое могло повлиять на решение о посещении знаменитой обители: 16-го мая умер от приступа эпилепсии, угнетавшей самого Федора Михайловича, маленький сын Алеша. «Чтобы хоть несколько успокоить Федора Михайловича и отвлечь его



Оптина Пустынь. XIX век

от грустных дум, — вспоминала вдова писателя Анна Григорьевна, — я упросила Вл.С. Соловьева, посещавшего нас в эти дни нашей скорби, уговорить Федора Михайловича поехать с ним в Оптину пустынь, куда Соловьев собирался ехать этим летом. Посещение Оптиной пустыни было давнишнею мечтою Федора Михайловича, но так трудно было это осуществить. Владимир Сергеевич согласился мне помочь и стал уговаривать Федора Михайловича отправиться в пустынь вместе /.../ Одного Федора Михайловича я не решилась бы отпустить в такой отдаленный, а главное, в те времена столь утомительный путь. Соловьев хоть и был, по моему мнению, “от мира сего”, но сумел бы уберечь Федора Михайловича, если б с ним случился приступ эпилепсии» [10, с. 346].

Так 20-го июня 1878-го г. Достоевский и Соловьев приезжают в Москву, а 23-го выезжают в Оптину пустынь. Сам Достоевский оставил краткое описание этой поездки в письме жене от 29.06.1878, написанном по возвращении. «Милый голубчик Аня, — пишет он, — только сейчас воротился из Оптиной пустыни. Дело было так: мы выехали с В. Соловьевым в Пятницу, 23 июня. Знали только, что надо ехать по Московско-Курской железной дороге до станции Сергиево, т<sup>о</sup> е<sup>сть</sup> станций пять за Тулой, верст 300 от Москвы. А там сказали нам, надо ехать 35 верст до Оптиной пустыни. Пока ехали до Сергиева, узнали, что ехать не 35, а 60 верст. (Главное в том, что никто не знает, так что никак нельзя было узнать заранее). Наконец, приехав в Сергиево, узнали, что не 60 верст, а 120 надо ехать и не по почтовой дороге,

а наполовину проселком, стало быть на долгих<sup>1</sup>, т<о> е<сть> одна тройка и ту останавливаться кормить. Мы решили ехать и ехали до Козельска, т<о> е<сть> до Оптиной пустыни, ровно два дня, ночевали в деревнях, тряслись в ужасном экипаже. В Оптиной пустыни были ровно двое суток. Затем поехали обратно на тех же лошадях и ехали опять два дня, итого, считая со днем выезда, ровно семь дней. Вот почему и не писал тебе долго, а из Оптиной пустыни писать было слишком неудобно, потому, что надо было посылать нарочного в Козельск и т.д. Обо всем рассказу, когда приеду...” [13, с. 35–36].

По приезде, 25-го июня, Достоевский и Соловьев вместе с многочисленными паломниками переправились на пароме через Жиздру и впервые, на улице, окруженного толпою людей, увидели знаменитого старца Амвросия. В тот, первый, раз удалось поговорить с ним совсем немного, зато потом Достоевский дважды беседовал со старцем в скиту, наедине. Эти встречи и были, по существу, основной целью поездки в монастырь.

Три дня пребывания в обители прошли насыщено. Достоевский с Соловьевым гуляли по монастырю и окрестностям, наблюдали за жизнью обители. Жили в монастырской гостинице. В работе Н.А. Павлович, первого директора созданного в 1920-е гг. Оптинского краеведческого музея, приводится любопытное местное предание о посещении Достоевским также имения Прыски, принадлежавшего Кашкиным и расположенного на противоположном берегу реки Жиздры. Н.С. Кашкин был товарищем Достоевского по кружку петрашевцев, оказавшимся к тому же соседом на эшафоте в день назначенной казни 21-го декабря 1849 г. «В 1922 году, — пишет Н.А. Павлович, — я застала еще действующий монастырь. Старики монахи рассказали мне, что Достоевский посетил Кашкина (в этот или в другой специальный к нему приезд, о котором мы никаких данных не имеем). Дом Кашкиных в революцию сгорел. Остались их могилы близ местной церкви /.../. Монахи рассказывали, что Достоевский переплыл однажды на лодке Жиздру непосредственно из имения Кашкиных, а не на пароме, как это делали обычные посетители. И на это монахи об-

<sup>1</sup> Всюду сохранены орфография и подчеркивания подлинника, если не указано особо.

ратили внимание, запомнили. Посещение товарища молодости и бывшего петрашевца было естественно. Но в данном случае чрезвычайно интересно и другое. Не от Кашкиных ли — старожилов Козельского уезда, наверняка хорошо знавших Оптину, ее монахов и старцев, Достоевский узнал некоторые любопытные детали, пригодившиеся ему в романе. Анна Григорьевна Достоевская об этом посещении Кашкиных не упоминает, нет и других документальных подтверждений, архив Кашкиных (во всяком случае, большая часть его) сгорел, но к данному свидетельству монахов стоит прислушаться при изучении истоков «Братьев Карамазовых». За три дня пребывания в Оптиной (а больше он там не оставался и там над романом не работал) Достоевский вряд ли мог так хорошо познакомиться с бытом и обстановкой города Козельска. А Карамазовы ведут себя у старца Зосимы как люди местные, а не сторонние посетители. О втором же приезде Достоевского в эти места никаких, даже косвенных, данных нет» [24, с. 88].

Приведенное мнение вводит нас в область дискуссий, гипотез, свидетельств (порою взаимоисключающих), которые возникли вокруг поездки писателя в пустынь. Первая возникающая проблема — место и значение монастыря в истории создания романа «Братья Карамазовы». Как видим, даже широко распространенное и небезосновательное убеждение, что обстановка и быт Скотопригоньевска во многом списаны со Старой Руссы, может быть подвергнуто сомнению на основании гипотезы Н.А. Павлович о Козельске как возможном прообразе этого городка. При этом логика подобных рассуждений остается в силе, даже если легенда о визите к Кашкиным останется легендой.

Многие исследователи и мемуаристы сходятся в том, что описание самого монастыря, скита, некоторых лиц в романе достаточно недвусмысленно восходит к оптинским впечатлениям Достоевского. Примечательно и прямое упоминание об Оптиной в одной из вводных глав «Братьев Карамазовых» (гл. 5, кн. 1, ч. 1): «В особенности процветало оно [старчество — А.С.] у нас на Руси в одной знаменитой пустыни, Козельской Оптиной. Когда и кем насадилось оно и в нашем подгородном монастыре,



не знаю...», — и далее следует сюжетно важное описание старчества и жизни монастыря [11, с. 26].

В воспоминаниях писателя Бориса Зайцева упоминается, что театральный критик и драматург начала века П.М. Ярцев, поклонник творчества Достоевского, изучал Оптину и окрестности буквально с «Карамазовыми» в руках, сверяя «каждую мелочь оптинского пейзажа, обстановки, быта, проверяя Достоевского, и нашел, что при всей фантастичности здесь Достоевский очень точен» [14, с. 18].

Обратимся к образу старца Зосимы в романе. Он один из ключевых хотя бы потому, что связан с формированием жизненных установок Алеши Карамазова, нового героя Достоевского.

Многие исследователи сходятся на том, что образ Зосимы собирательный и связан с Козельской Оптиной пустыней лишь отчасти. Последовательно эта точка зрения выражена в работе М.С. Альтмана «Из арсенала имен и прототипов литературных героев Достоевского». «Именно прообразы, а не прототипы, — настаивает исследователь, — ибо, хотя авторитетными свидетельствами и указаниями самого Достоевского намечается ряд лиц, которыми автор «Братьев Карамазовых» вдохновлялся, создавая образ Зосимы, все же ни одно из них не является таким, которое мы бы могли признать не вызывающим сомнения прототипом Зосимы. Это следующие лица: Амвросий Оптинский, Тихон Задонский, А.Ф. Орлов<sup>2</sup> и Зосима Тобольский [2, с. 214]. Среди прообразов называют также инок Парфения (Петра Агеева), книга которого «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле постриженника Святыя Горы Афонские инок Парфения» (М., 1856) была в библиотеке Ф.М. Достоевского [5, с.126]. Особое мнение высказывал В. Гоголь [7], который считал, что наиболее ярким прообразом Зосимы Достоевского может считаться Оптинский же старец, знаменитый предшественник Амвросия — отец Макарий (в миру Михаил Иванович Иванов). Проводя сравнение характеристик Зосимы из романа и Макария из «Сказания о жизни и подвигах блаженного памяти старца Оптиной пу-

<sup>2</sup> Законоучитель Первой Московской гимназии, умерший во время богослужения.



Преп. Амвросий Оптинский

стыни иеросхимонаха Макария», исследователь отмечает как общие черты обоих — благородство, снисходительность, терпимость к чужому греху и др. Военное прошлое Зосимы обращает внимание исследователей (См., например, [18]) на преп. Игнатия Брянчанинова как наиболее вероятный прообраз Зосимы

Впрочем, сторонники точки зрения на Амвросия как главный прообраз Зосимы также обнаруживают значительное сходство в характеристиках. Очевидно, что сказывается и чисто жанровая общность, характерная, как уже не раз отмечалось, для агиографической и близкой к ней по характеру литературы, при которой многие подвижники являются носителями одинаковых добродетелей, что не противоречит и реальному старчеству, которое, конечно, являло нечто общее (смирение, духовидение и другие черты). Остается признать право Достоевского на создание художественного образа Зосимы в романе как наделенного типическими чертами русских старцев.



Оптина пустынь. Предтеченский скит

Очевидно и то, что мы не знаем подробностей уединенных бесед писателя с преп. Амвросием. С уверенностью можно говорить лишь об общем впечатлении, вынесенном писателем из Оптиной. «Вернулся Федор Михайлович из Оптиной пустыни как бы умиротворенный и значительно успокоившийся, — вспоминала А.Г. Достоевская, — и много рассказывал мне про обычаи Пустыни, где ему привелось пробыть двое суток. С тогдашним знаменитым “старцем”, о. Амвросием, Федор Михайлович виделся три раза: раз в толпе при народе и два раза наедине, и вынес из его бесед глубокое и проникновенное впечатление.” [10, с. 347]. Есть монастырское предание о том, что Амвросий отозвался о Достоевском с теплым чувством, сказав о нем: «Это кающийся», напутствовав душевно мятущегося литератора якобы фразой: «По имени да будет и житие твое...»<sup>3</sup>.

Владимир Сергеевич Соловьев, бывший в те дни рядом с Достоевским, также не оставил нам прямых подробностей о беседах со старцем, остались некоторые косвенные свидетельства, которые можно принять с поправкой на определенную субъективность изложения. Мы имеем в виду очерк мемуарного жанра «Групповые портреты», опубликованный в 1907 г. писателем Д.И. Стахеевым. Он пишет: «Каждый из писателей [встречавшихся с Амвросием в Оптиной — А.С.], разумеется, по-своему относился к старцу, слушал и понимал его поучительные речи, по-своему обсуждал их и обсуждал не только по уходе из его кельи, оставаясь наедине с самим собой, но даже в присутствии самого

<sup>3</sup> Феодор /*греч.*/ — «дар Божий».

старца, возражая на его речи и оспаривая их, развивая и поясняя.

Федор Михайлович Достоевский, например, вместо того, чтобы послушно и с должным смирением внимать поучительным речам старца-схимника, сам говорил больше, чем он, волновался, горячо возражал ему, развивал и разъяснял значение произносимых им слов и, незаметно для самого себя, из человека, желающего внимать поучительным речам, обращался в учителя. По рассказам Владимира Соловьева, — продолжает Д. Стахеев, — таковым был Федор Михайлович в сношениях не только с монахом схимником, но и со всеми другими обитателями пустыни, старыми и молодыми, будучи, как передавал Соловьев, в то время, т. е. во время пребывания в Оптиной пустыни, в весьма возбужденном состоянии, что обыкновенно проявлялось в нем каждый раз при приближении припадка — дней за пять, за семь — он делался необычайно нервен и раздражителен, говорил много, ни на минуту не умолкая» [29, с. 85].

Прервем здесь цитату и сделаем необходимые уточнения. В воспоминаниях Стахеева легко узнается импульсивная натура Достоевского, но явно ощущается и иронически-осуждающий тон мемуариста. Дело в том, что «Групповые портреты», посвященные описанию встреч Достоевского, Вл. Соловьева, Л. Толстого и Н.Н. Страхова с преп. Амвросием написаны во многом со слов Страхова, чего и не скрывает автор. Поэтому события воспринимаются через призму видения Страхова, близким другом которого считался автор «Групповых портретов», а предвзятость Страхова в отношении Достоевского хорошо известна.

Сам Стахеев в Оптиной никогда не был, воспоминания Вл. Соловьева в его изложении тоже получены, скорее всего, со слов Страхова. Поэтому в цитируемом источнике дело не ограничивается легкой иронией, но далее следуют принадлежащие Страхову воспоминания о Достоевском с приведением «пикантных» подробностей биографии последнего, что выглядело крайне неэтично и при том не имело никакого отношения к Оптиной пустыни. Сам Вл. Соловьев в одном из писем к Страхову назвал это копанием в грязном белье. Кстати, ирония мемуариста сквозит и в отношении

к Соловьеву, Толстому, Леонтьеву, да и к самому преп. Амвросию, когда мемуарист останавливается на известном эпизоде романа с «братом-генералом», чтобы принизить якобы не чуждого тщеславия старца, — и на фоне всего этого рисуется благородная фигура Страхова<sup>4</sup>. Окончательно отношение Страхова к Достоевскому раскрылось позднее в его печально известном письме Л.Н. Толстому, где Достоевский охарактеризован как злой, завистливый и развратный человек [30, с. 307].

А.С. Долинин также последовательно указывал на прямую связь между встречей Достоевского с преп. Амвросием и творческой разработкой образа Зосимы в романе «Братья Карамазовы»: «В Оптинской пустыне, — писал он, — исконной обители старчества, и собран был последний материал, который был необходим для первых же глав романа, поскольку в них действие сосредоточено вокруг старца Зосимы, в скиту, куда съезжаются почти все главные персонажи» [9, с. 13].

Действительно, по возвращении из Оптиной Достоевский, оставив на время даже «Дневник писателя», вплотную приступает к работе над новым романом.

Глава пятая книги первой «Старцы» вводит в мир старчества и дает общую характеристику отца Зосимы, в книге второй происходит завязка действия романа — Карамазовы съезжаются в келью старца. Здесь же глазами одного из героев представлен внешний облик Зосимы, в котором нашли отражение основные черты преп. Амвросия: «Это был невысокий сгорбленный человечек с очень слабыми ногами, всего только шестидесяти пяти лет<sup>5</sup>, но казавшийся от болезни гораздо старше, по крайней мере лет на десять. Все лицо его, впрочем очень сухенькое, было усеяно мелкими морщинками, особенно было много их около глаз. Глаза же были небольшие, из светлых, быстрые и блестящие, вроде как бы две блестящие точки...» [11, с. 37].

<sup>4</sup> Следует отметить, что подобное ироничное, доходящее до злословия, отношение к собратям по перу привело самого Н.Н. Страхова к разрыву с Ф.М. Достоевским, вызывало недоумение у Л.Н. Толстого, оттолкнуло от него Вл. Соловьева, В. Розанова, Н. Михайловского, не говоря уже о непримиримой позиции К. Леонтьева к этому в принципе талантливому публицисту и литературному критику.

<sup>5</sup> Именно столько лет было о. Амвросию в 1878 г.



Внутренний вид Предтеченского скита.  
Фото Гольдберга. 1887 г.

Обратимся теперь к некоторым свидетельствам о житии преп. Амвросия Оптинского (в миру Александра Михайловича Гренкова, 1812–1891). Интересный литературный портрет старца оставил Б.К. Зайцев: «Человек это был необыкновенный. Необычайность его в том и состояла, что он как будто бы был обычный. В молодости преподаватель Липецкого Духовного училища, просто себе учитель, нрава живого, веселого. Иногда грустил и задумывался — с кем этого не бывает, особенно в молодости? Но в общем, как все. И вот этот “обычный”, гуляя однажды в лесу близ Липецка и подойдя к ручью, в журчании его явственно услышал: “Хвалите Бога, любите Бога”. Насчет монашества он решил не сразу, в конце концов попал в Оптину и себя нашел. Получилось так: перенеся тяжелую болезнь, уже лет тридцати, о. Амвросий навсегда остался слабым физически, но удивительно радостным, светлым и нежным душевно» [14, с. 18–19].

Далее Зайцев приводит рассказы очевидцев о том, что помимо общения со страждущими, о. Амвросий получал ежедневно до 60-ти писем, ни одно из которых не оставалось без ответа. При этом говорили, что иногда старец читал письма, не вскрывая их и тут же диктовал ответ. Все отмечали глубокую пронизательность, знание человеческой души и внимание к ближнему со стороны отца Амвросия, для нас эти черты существенны потому, что прямо ведут к образу отца Зосимы в романе.



Взявшись за обзор мнений по заявленной нами проблеме, нельзя обойти и распространенную в советское время точку зрения [см., напр., 4, 26], согласно которой преп. Амвросий представляется «реакционной» личностью, тем не менее, избранной Достоевским в качестве прототипа Зосимы и переосмысленной художественно в сторону идеализации. То, что православный подвижник Амвросий казался личностью негативной с точки зрения атеистической идеологии, никого не удивляет. Любопытно же то, что решали за Достоевского — дескать, тот видел, что Амвросий не «дотягивает» до положительного героя, поэтому приукрасил его в образе Зосимы. «В жизни старец не был так благочестив, — читаем у Пехтерева — каким представлен он в образе Зосимы и как пишут о нем некоторые наши современные публицисты. Достаточно вспомнить, что после покушения на Александра II этот смиренный составил послание “Нигилисты и цареубийцы суть предтечи Антихриста”, в котором он цареубийц называет людьми “наглыми и грубыми” а причину этой “наглости” отыщет в якобы ненужной образованности. В свете этих взглядов становится понятным, почему Амвросий приютил в Оптиной пустыне К. Леонтьева. В то же самое время Достоевский будет просить помилования Вере Засулич, стрелявшей в петербургского градоначальника Трепова» [26, с. 92].

Так или иначе, сам Достоевский не разделял приведенного мнения об Амвросии (кстати, блестяще начитанном и владевшем иностранными языками) как о «враге образованности», относясь к старцу с большим уважением. Об этом свидетельствует и вдова писателя: «Из рассказов Федора Михайловича видно было, каким глубоким духовидцем и сердцеvedом был этот всеми уважаемый старец» [10, с. 347].

Напротив, в несколько патетически возвышенном тоне писал о старчестве и влиянии личности о. Амвросия на Достоевского Д.П. Богданов: «Посещение Достоевским Оптиной пустыни имело огромное значение для создания такого великого художественного произведения, как “Братья Карамазовы”, и, в частности, старца Зосимы, прототипом для которого послужил оптинский старец Амвросий. Старец Амвросий, по тому огромному, не поддающемуся никакому учету нравственному влиянию

на всех соприкасавшихся с ним людей, бесспорно принадлежит к великим жизненным явлениям, над которым невольно приходится задумываться как историку, изучающему значение личности в развитии культуры данного народа, так и психологу, задавшемуся целью изучить народную психику в тех ее проявлениях, которые не укладываются в обычные шаблонные рамки нашей повседневности. По рассказам современников, лиц, посещавших старца Амвросия, больше всего поражало в нем умение быстро ориентироваться в психике пришедших к нему за советом людей. Это был какой-то особенный чудный дар быстро узнавать по одному только выражению лица, чем страдает и болит душа пришедшего и соответственно давать то или другое наставление. Это то умение проникнуть в недостижимые для взора обыкновенных людей недра человеческой души, способность видеть насквозь всю душу посетителя, видимо, сильно поразили Достоевского, который объяснению этого явления посвятил целые страницы в “Братьях Карамазовых”» [6, с. 336].

«Про старца Зосиму, — читаем мы на соответствующих страницах романа, — говорили многие, что он допускал к себе столь многие годы всех приходивших к нему исповедовать сердце свое и жаждавших от него совета и врачebного слова, до того много принял в душу свою откровений, сокрушений, сознаний, что под конец приобрел прозорливость уже столь тонкую, что с первого взгляда на лицо незнакомо-го, приходившего к нему, мог угадывать: с чем тот пришел, чего тому нужно, и даже какого рода мучение терзает его совесть, и удивлялся, слушал и почти пугал иногда пришедшего таким знанием тайны его, прежде чем тот молвил слово» [11, с. 28].

«Другая черта в личности старца Амвросия, — продолжает мысль Богданов, — сильно привлекающая внимание Достоевского, которую он тоже воплотил в образе инока Зосимы, — это умение старца сродниться душой с пришедшим к нему за советом. /.../ Хотя бы нужда казалась с первого взгляда мелочной и ничтожной. По монастырским воспоминаниям, Достоевский приехал в Оптину пустынь и, познакомившись со старцем Амвросием, целые часы проводил в его келии, беседуя о многих вопросах, волновавших его творче-

ский ум. Здесь-то, по всей вероятности, во время их долгих бесед, когда нравственный облик старца Амвросия вырисовывался перед Достоевским во всей его духовной внутренней красоте, и зарождался в душе великого русского писателя тот прекрасный, полный неземного величия тип старца Зосимы, отдавшего себя всего на служение человечеству со всеми его радостями и печальми.

Вообще вся обаятельная личность инока Зосимы, нарисованная Достоевским с таким неподражаемым мастерством, с такой глубокой, художественной правдивостью, ясно показывает, что впечатление, полученное Достоевским от знакомства со старцем Амвросием, было так сильно и глубоко, что, преломившись в гранях его творческой души, оно вылилось в такой дивный художественный полный психологической правды образ, который, без сомнений, будет вечно принадлежать к лучшим созданиям человеческой мысли» [6, с. 339].

Вопрос любви — важнейший для Достоевского, идя по пути художественного осмысления феномена любви, писатель находит своего рода опору в явлении старчества, где достигает апофеоза провозглашенная Христом земная любовь. На это указывает и Зайцев: «В письмах из-за границы он (Достоевский. — А.С.) упоминает о желании побывать в русском монастыре. Монастырь и облик инока русского с некоторых пор стали все сильнее его занимать. Для “Карамазовых”, при сопоставлении “да” и “нет”, Бог и дьявол, подвижник стал необходим. На кого опереться? У кого свет неболезненный?» [14, с. 19].

В главе «Верующие бабы» сцена выхода Зосимы к народу, как свидетельствовала А.Г. Достоевская, была написана Достоевским под впечатлением той самой первой встречи с Амвросием в толпе в день приезда в Оптину. «Многие мои сомнения, — пишет она, — мысли и даже слова запечатлены Федором Михайловичем в “Братьях Карамазовых” в главе “Верующие бабы”, где потерявшая своего ребенка женщина рассказывает о своем горе старцу Зосиме» [10, с. 346.]. Внешне много общего, и с этим согласны исследователи, но снова возникает полемика вокруг того, что Достоевский вкладывает в уста Зосимы. Сцена эта важная, автор прямо обращается к теме любви. Здесь же

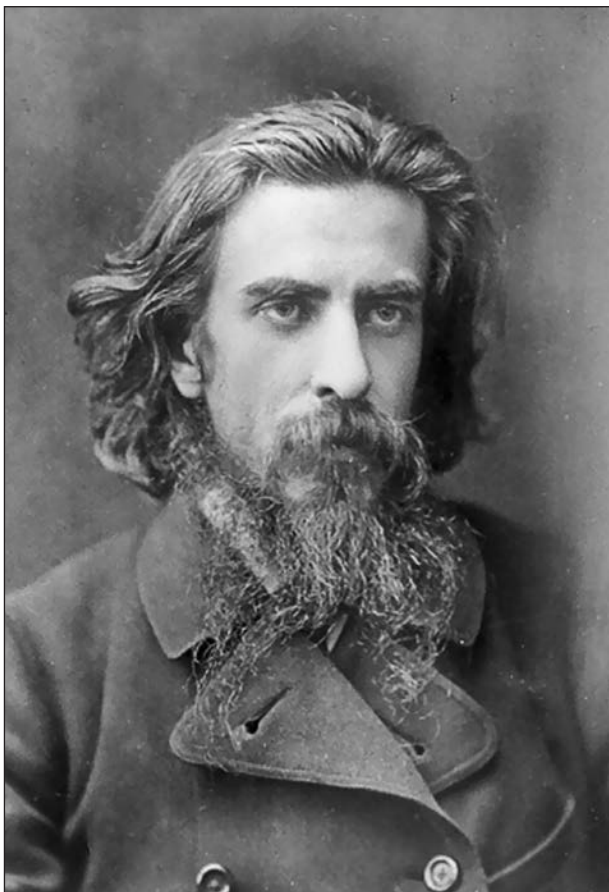
находим и истоки темы детства, когда начинает сливаться воедино в романе всё — и давно зреющий образ «русских мальчиков», и образ главного героя — «идиота», как он условно именуется в ранних рукописях, и смерть собственного любимого сына, нареченного любимым именем «Алеша». Теперь это имя шагнуло на страницы романа в сцене беседы старца с женщиной, потерявшей единственного ребенка, обрел имя и главный герой, младший Карамазов. Жизнь и смерть ребенка становятся своего рода мерилом справедливости на земле, справедливости самого мироустройства. Все это проявится позднее и в знаменитом монологе Ивана о слезинке ребенка, которую не искупит никакая всемирная гармония — мысль, зреющая в «Преступлении и наказании», в «Бесах», достигшая яркого воплощения в «Братьях Карамазовых» и ставшая (теперь уже очевидно) пророческой. На явную связь личного горя (смерть сына) и событий романа прямо указывает А.Г. Достоевская, вспоминая о поездке мужа в Оптину: «Когда Федор Михайлович рассказал “старцу” о постигшем нас несчастии и о моем слишком бурно проявившемся горе, то старец спросил его, верующая ли я, и когда Федор Михайлович отвечал утвердительно, то просил его передать мне его благословение, а также те слова, которые потом в романе старец Зосима сказал опечаленной матери» [10, с. 347].

Обратимся к тексту романа:

«А это, — проговорил старец, — это древняя Рахиль плачет о детях своих и не может утешиться, потому что их нет, и таковой вам, матерям, предел на земле положен. И не утешайся, и не надо тебе утешаться, не утешайся и плачь, только каждый раз, когда плачешь, вспоминай неуклонно, что сыночек твой — есть единый от ангелов Божиих — оттуда на тебя смотрит и видит тебя и на твои слезы радуется, и на них господу Богу указывает. И долго еще тебе сего великого материнского плача будет, но обратится он под конец тебе в тихую радость, и будут горькие слезы твои лишь слезами тихого умиления и сердечного очищения, от грехов спасающего. А младенчика твоего помяну за упокой, как звали-то?

— Алексеем, батюшка.

— Имя-то милое. На Алексея человека Божия?



В.С. Соловьев

— Божия, батюшка, Божия, Алексея человека Божия!

— Святой-то какой! Помяну, мать, помяну и печаль твою на молитве вспомяну и супруга твоего за здравие помяну» [11, с. 47].

В «Примечаниях к сочинениям Ф.М. Достоевского» после приведенных слов Достоевская пишет: «Эти слова передал мне Федор Михайлович, возвратившись в 1878 году из Оптиной пустыни; там он беседовал со старцем Амвросием и рассказал ему о том, как мы горюем и плачем по недавно умершему нашему мальчику. Старец Амвросий обещал Федору Михайловичу “помянуть на молитве Алешу” и “печаль мою”, а также помянуть нас и детей наших за здравие”. Федор Михайлович был глубоко тронут беседою со старцем и его обещанием за нас помолиться» [25, с. 121-122].

Вдохновенно пишет об отражении оптинских событий в «Братьях Карамазовых» Борис

Зайцев: «Младенец Алексей переселился в младенца бабы, и далее, выше, в Алешу Карамазова. А этот Алеша теперь уже не “идиот” набросков. А милый и красивый, здоровый русский юноша с нежной и глубокой душой. Его брат Иван знает с дьяволом, исполняет его роль, но и погибает в безумии. Победители — Алексей и Дмитрий. Один в экстазе любви. Другой в экстазе неповинного страдания. А над всем облик старца Зосимы — как свет немеркнувший. Любовь. Кротость и сострадание. Если б не встретил его Достоевский лицом к лицу, если бы дважды, наедине, как на исповеди, быть может в слезах, как та баба, не изливал душу — не было бы таинственного заднего плана, полуневидаемого, но чувствуемого, во всей части романа, посвященной Зосиме» [14, с.19].

Своего рода кульминацией является испытание Алешиной веры сомнением после разговоров с Иваном, искушение, из которого Алеша выходит сильным и обновленным. И этот момент также раскрывается на фоне образа о. Зосимы. Вначале — эпизод с тлетворным духом, исходившим от тела усопшего старца (часть III, кн.7, гл. 1), а затем явление Зосимы Алеше (глава «Кана Галилейская») и посетившее Алешу откровение: «Алеша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю. Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хочется целовать ее, целовать ее всю. Но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить ее, любить во веки веков. “Облей землю слезами радости твоя и любви твоя слезы твои...” — прозвенело в душе его. О чем плакал он? О! он плакал в восторге своем даже и об этих звездах, которые сияли ему из бездны, и “не стыдился иступления сего”. Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и вся она трепетала, “соприкасаясь мирам иным”. Простить хотелось ему всех и за всё и просить прощения, о! не себе, а за всех, за всё и за вся, а за меня и другие просят”, — прозвенело опять в душе его. Но с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходил в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его — и уже на всю жизнь и на веки веков. Пал он на землю слабым юношей,



а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга» [11, с. 328].

По поводу «тлетворного духа»: хотя иногда исследователи, комментируя этот эпизод из одноименной главы, ссылаются на описание подобного случая в «Сказании о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле инока Парфения», а также на митрополита Московского Филарета (ск. в 1867 г.), есть и предание о самом преп. Амвросии: «Интересно сравнить главу “Тлетворный дух” в седьмой книге Братьев Карамазовых со словами старца Амвросия, которые Достоевский мог слышать в Оптиной пустыни, так как их часто повторял Амвросий: “Много я от людей славы при жизни принял, и потому от меня будет смрад”» [3, с. 492].

Создание образа старца становится у Достоевского элементом авторской апологии христианской любви. Для Достоевского главный вопрос веры вообще и русского православия, в частности, есть вопрос этический — вопрос межличностных отношений, проповедь любви зовет к преодолению сомнений человека в возможности всеобщей гармонии.

Т.А. Касаткина, обращаясь к проблеме православного наставничества, отмечает имеющие место среди самих верующих неоднозначные ожидания от характера наставничества и, соответственно, от старцев. Особенность образа старца в «Братьях Карамазовых» исследователь видит в том, что «Зосима, в противовес великому инквизитору, ощущающему себя старшим, высшим и учителем, ощущает себя учеником и младшим» [16] и обращает внимание на то, что в православии, наряду с распространенным до сих пор убеждением, что слово старца есть глас Божий, существует иной взгляд: примат искренней веры в Бога у послушника над верой в абсолютный и освященный свыше авторитет самого наставника («отца»). Такое суждение нередко отвергается, — заключает Касаткина, — «хотя на его стороне оказываются замечательный исследователь старчества прот. Александр Соловьев и практики — преп. Амвросий Оптинский и свт. Феофан Затворник, и уже поэтому оно заслуживало бы более пристального рассмотрения» [16]. Действительно, преп. Амвросий ощущает себя не авторитетом, а «одним из...».

Рассуждая о феномене любви в письме своему корреспонденту, преп. Амвросий обращается к словам апостола Павла о любви, которая «не превозносится» (1 Коринф, гл. 13) и делает вывод о том, что «самолюбие и честолюбие, хотя и тонкие, много препятствуют стяжанию той любви, о которой сказано выше» [1, с. 245].

Впрочем, очевидно, что у Достоевского из реальной фигуры преп. Амвросия, при всей ее индивидуальности, рождается нечто большее — художественно обобщенный образ «русского инока» в романе. Появляется яркая биография Зосимы, его заповеди и поучения (ч. V, кн. 6 «Русский инок»), «записанные» Алешей Карамазовым:

— Братья, не бойтесь греха людей, любите человека и во грехе его. Любите всё создание Божие, и целое, и каждую песчинку;

— Братья, любовь учительница, но нужно уметь ее приобрести;

— Други мои, просите у Бога веселья. Будьте веселы как дети, как птички небесные;

— Любовью всё покупается, всё спасается... Любовь такое бесценное сокровище, что на нее весь мир купить можно... [11, с. 48].

Такая проповедь любви как основы основ устами русского инока вызвала резкую критику со стороны Константина Леонтьева, который применяет понятие «розового» или «нового» христианства к взглядам Достоевского и Л. Толстого и определяет их как своего рода ересь.

По его мнению, Достоевский, будучи большим художником, делает вредное дело из благих побуждений: «Не полное и повсеместное торжество любви и всеобщей правды на земле обещают нам Христос и его апостолы, а напротив того, нечто вроде неудачи евангельской проповеди на земном шаре, ибо близость конца должна совпасть с последними попытками сделать всех хорошими христианами», — пишет Леонтьев в статье «Наши новые христиане Ф.М. Достоевский и гр. Лев Толстой» [22, с. 15], замечая при этом, что «пророчество всеобщего примирения людей во Христе не есть православное пророчество, а какое-то чуть-чуть не еретическое» [22, с. 16]. В чем же тогда основа веры и где путь к спасению? «Начало премудрости, — отвечает Леонтьев, — (т. е. настоя-

шей веры) есть страх, а любовь только плод» [22, с. 16]. Примечательно и его дальнейшее рассуждение о неизбежной победе «пессимистической философии» над наукой:

«Верно только одно, точно — одно, одно только несомненно: Это то, что все должно погибнуть! И потому на что эта забота о земном благе грядущих поколений? На что эти младенчески болезненные мечты и восторги! День наш — век наш! И потому — терпите и заботьтесь практически лишь о ближайших делах, а сердечно лишь о ближайших людях: именно о ближних, а не о всем человечестве» [22, с. 23]. И далее: «Любовь, прощение обид, правда, великодушные были и останутся навсегда только коррективами жизни, паллиативными средствами, елеем на неизбежные и даже полезные язвы. Никогда любовь и правда не будут воздухом, которым бы мы дышали, почти не замечая его...» [22, с. 26].

Позиция категоричная, но история рассудила так, что осмысление этики Великого инквизитора окажется актуальной для осмысления социо-культурных процессов XX в. Интересно, что само столкновение двух гениальных умов, Достоевского и Леонтьева, позволяет выявить пророческий смысл творчества обоих. Это становится очевидным, если перевести проблему из плоскости апологии взглядов в плоскость реалистической верности при отображении имеющих хождение в умах нравственных концепций и вытекающих из них принципов. Приведенные выше строки написаны Леонтьевым еще в 1881 г. по поводу известной «Пушкинской речи» Достоевского и имеют прямое отношение к завязыванию дискуссии вокруг отношения последнего к христианству.

Вл. Соловьев в одном из писем к Страхову в 1883 г. (без даты) сообщает: «Пишу теперь статью: “Христианство и Гуманизм, в защиту Достоевского от Леонтьева и самого Леонтьева”» [27, с. 15]. Духовная близость Соловьева и Достоевского во многом объясняется и созвучием художественно выраженных идей последнего разрабатываемой Соловьевым в то время философии богочеловечества. Соловьев еще в 1878 г., путешествуя в Оптину пустынь вместе с Достоевским, оказался посвящен в творческие замыслы писателя, он узнает многое как бы изнутри. Церковь как духовное братство —

излюбленная мысль Вл. Соловьева — наверняка звучала и в их беседах в Оптиной. Об этом свидетельствует следующее замечание, возвращающее нас ко времени поездки: «Церковь, — записал Вл. Соловьев, — как положительный общественный идеал, должна была явиться центральной идеей нового романа или нового ряда романов, из которых написан только первый — «Братья Карамазовы»» [28, с. 197].

В упомянутой выше статье, которая получила затем название «Заметка в защиту Достоевского от обвинения в “новом” христианстве», Вл. Соловьев напишет: «Напрасно г. Леонтьев указывает на то, что творчество и прославление Церкви должно совершиться на том свете, а Достоевский верил во всеобщую гармонию здесь, на земле. Ибо такой безусловной границы между “здесь” и “там” в Церкви не полагается... Дело в том, что нравственное состояние человечества и всех духовных существ вообще вовсе не зависит от того, живут они здесь на земле или нет, а напротив, самое состояние земли и ее отношение к невидимому миру определяется нравственным состоянием духовных существ. И та всемирная гармония, о которой пророчествовал Достоевский, означает вовсе не утилитарное благоденствие людей на теперешней земле, а именно начало той новой земли, в которой правда живет. И наступление этой всемирной гармонии или торжествующей церкви произойдет вовсе не путем мирного прогресса, а в муках и болезнях нового рождения, как это описывается в Апокалипсисе — любимой книге Достоевского в его последние годы /.../. И только потом, за этими болезнями и муками, торжество, и слава, и радость» [28, с. 223].

Через несколько лет после появления этих дискуссионных статей Леонтьев в письмах к В.В. Розанову, возвращаясь к вопросу о месте Оптиной пустыни в романе, даст резко отрицательную оценку образу Зосимы. К этому времени Леонтьев уже несколько лет живет в Оптиной, готовясь принять тайный постриг с благословения преп. Амвросия. Поэтому в этих письмах он претендует на выражение мнения оптинского монашества и, косвенно, мнения официальной Православной Церкви, считая, что защищает чистоту вероучения от разного рода обновлений. Так, в письме от 13.04.1891 г. он пытается переубедить своего

оппонента: «Усердно молю Бога, чтобы вы поскорее переросли Достоевского с его “гармониями”, которых никогда не будет, да и не нужно. Его монашество — сочиненное. И учение от Зосимы ложно, и весь стиль его бесед фальшивый. Помогите вам Господь милосердный поскорее вникнуть в дух реально-существующего монашества и проникнуться им» [21, с. 644].

В письме от 08.05.1891 г. Леонтьев подробнее разъясняет свою позицию: «В Оптиной “Братьев Карамазовых”, — утверждает он, — правильным православным сочинением не признают, и старец Зосима ничуть ни учением, ни характером на отца Амвросия не похож. Достоевский описал только его наружность, но говорить его заставил совершенно не то, что он говорит, и не в том стиле, в каком Амвросий выражается. У отца Амвросия прежде всего строго церковная мистика, и уж потом — прикладная мораль. У отца Зосимы (устами которого говорит сам Федор Михайлович!) — прежде всего — мораль, “любовь”, “любовь” и т. д., ну а мистика очень слаба. Не верьте ему [Достоевскому — А.С.], когда он хвалится, что знает монашество, он знает хорошо только свою проповедь любви — и больше ничего. Он в Оптиной пробыл дня два-три всего! “Любовь” же (или проще и яснее доброту, милосердие, справедливость) надо проповедовать, ибо ее мало у людей и она легко гаснет у них, но не должно пророчить ее воцарение на земле. Это психологически, реально невозможно и теологически непозволительно, ибо давно осуждено церковью как своего рода ересь (хилиазм, т.е. 1000-летнее царство Христа на земле перед концом света)» [20, с. 652].

Публикуя в 1903 г. эту переписку, В.В. Розанов сделал достоянием читателей любопытную мысль, высказанную Вл. Соловьевым в переписке с Леонтьевым, которую последний и приводит в одном из писем Розанову: «Достоевский, — якобы писал Вл. Соловьев, — горячо верил в существование религии и нередко рассматривал ее в подзорную трубу, как отдаленный предмет, но стать на действительно религиозную почву никогда не умел» [21, с.162].

Довольно неожиданное суждение в устах Соловьева, и не случайно Леонтьев приводит столь сильный аргумент: ведь слова Соловьева звучат прямо в унисон с приведенными высказыва-



К.Н. Леонтьев

ниями самого Леонтьева и при том звучат из уст оппонента, бравшегося ранее защищать Достоевского «от Леонтьева и самого Леонтьева». Нет оснований подозревать в неискренности ни того, ни другого корреспондента, но из цитируемого в письме обрывка из иного письма трудно ясно представить, что в данном случае понималось под *действительно религиозной почвой*. Это тем более сложно, поскольку среди цитируемых мыслителей не было даже безотносительно спора о Достоевском полного единодушия в восприятии таких понятий как церковь и религия.

Что же касается мнения самого Леонтьева, то, при всей его близости к позиции официальной церкви, в пылу полемики с Достоевским игнорируется один объективный факт. Если даже принять образ Зосимы как лишенный навеянных реальностью черт, чистым плодом творческой фантазии Достоевского, то факт сильного впечатления, вынесенного от общения с реальным преп. Амвросием остается красноречивым аргументом в пользу ассоциации Зосимы с Амвросием.



«Встреча с Оптиной Достоевского, — считал Борис Зайцев, — кроме озарения и утешения человеческого, оставила огромный след в литературе.

“Братья Карамазовы” получили сияющую поддержку.

Можно думать, что и вообще весь малый отрезок жизни, оставшийся Достоевскому, отданный целиком “Карамазовым” прошел под знаком Оптиной».

Значение поездки Достоевского в знаменитую обитель и бесед с преп. Амвросием надо определять не в плоскости соответствия художественного образа и прообраза (или прототипа), а с точки зрения тех *изменений*, которые произошли в душе писателя по возвращении из Оптиной.

Они не могли не сказаться в работе над романом.

Поэтому и анализ множества приведенных мнений позволяет сойтись в одном — без Оптиной не было бы «Братьев Карамазовых» как цельного явления русской культуры, продвигающего читателя на пути практического осмысления проблем любви, веры, спасения



Нельзя к тому же не обратить внимание на то, что после отзыва Леонтьева на имевшую грандиозный успех «Пушкинскую речь» Достоевского у последнего появляется мысль о том, что «тут кроме несогласия в идеях, было сверхто нечто ко мне завистливое» [12 с. 51].

Вопрос о пользе и вреде романа с «официальной» точки зрения Русской Православной Церкви того времени (насколько о таковой точке зрения вообще можно говорить) оказывается тоже несколько сложнее, чем выходит из письма Леонтьева. Розанов в примечании к изданию писем Леонтьева справедливо замечает: «Вся Россия прочла

“Братьев Карамазовых” и изображению старца Зосимы поверила. От этого произошло два последствия. Авторитет монашества, слабый и неинтересный дотоле (кроме специалистов) чрезвычайно поднялся. “Русский инок” (термин Достоевского) появился, как родной и как обаятельный образ в глазах всей России, даже неверующих ее частей. Это первое чрезвычайное последствие. Второе заключается в следующем: иноки русские, из образованных, невольно подались в сторону любви и ожидания, пусть и неверных, какие возбудил Достоевский своим старцем Зосимою. Явилась до известной степени новая школа иночества, — новый тип его: именно, любящий, нежный, “пантеистический” (мой термин в применении к иночеству)» [21, с. 651].

Замечание верное, хотя Леонтьев, будь он еще жив в это время, возможно, не принял бы оговорку «пусть и неверных» в отношении любви и ожидания. Ведь именно по поводу истинности или ложности идеи полноценной любви в посюстороннем мире шел спор Леонтьева и с оппонентами и с самим замыслом Достоевского.

Сам же Достоевский, мысленно отвечая К.Д. Кавелину в Дневнике 1881 г., записал: «не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое горнило сомнений моя осанна прошла» [12, с. 86].

В каждом из мнений была своя логика, ведь великие умы спорили о смысле великого произведения. Но для нас важно (поскольку речь идет о *художественном* произведении), что образы Достоевского — выстраданные. Писатель «верил в бесконечную силу человеческой души, торжествующую над всяким внешним насилием и над всяким внутренним падением. Приняв в свою душу всю жизненную злобу, всю тяготу и черноту жизни и преодолев все это бесконечно силою любви, Достоевский во всех своих произведениях возвещал эту победу» [28, с. 185]. Эти слова были произнесены Вл. Соловьевым над могилой Достоевского 10-го февраля 1881 года.

Анализ рассуждений о. Зосимы о любви в свете существующих в философии и в Церкви взглядов на этот феномен дан в работе прот. Павла Хондзинского «“Чистая любовь” в поучениях старца Зосимы», где автор находит линии,

идушие от Паскаля, Хомякова, Шопенгауэра и делает вывод о том, что мотивированная виной перед тварью «вселенская любовь» у Достоевского на первый взгляд не ассоциируется с представлением о «чистой» любви, однако «можно предположить, что “чистая любовь” к Богу парадоксальным образом в том и состоит, что, забывая о Боге, любит тварь “божественной” жертвенной любовью и в этом обнаруживает свое бескорыстие, свободу и совершенство» [31, с. 432].

Сегодня, как показывает опыт преподавания литературы, образ старца и сам роман воспринимается всё же в основном не по-леонтьевски. В этом отношении характерной видится точка зрения В. Гоголя, который писал: «Во всей мировой литературе, наверное, трудно найти другое такое произведение, которое так верно следовало бы принципам церковной литературы в этом вопросе [В трактовке образа старца. — А.С.]. Старец Зосима — иконописный образ, несмотря на довольно вольное его отношение к жизни» [7, с. 131].

Впрочем, по-прежнему, встречается попытка возложить ответственность на авторов художественной прозы за то, что они не следуют принципам документалистики с ее щепетильным отношением к максимально полному отражению окружающей действительности.

Уже в наши дни А.Г. Григорьев солидаризуется с Леонтьевым в отношении к анализируемой нами проблеме прообразов, считая, что «критика менее знаменитого современника порой может казаться мелочной, но она исходит от человека, знакомого с внутренней стороной жизни монашества, которая Достоевскому была знакома лишь с внешней. А Достоевский расхотел с традицией не только в мелочах» [8, с. 90–91].

На наш взгляд, при всей сложности богословских дискуссий о любви, слабое место у Леонтьева — это, во-первых, распространенное до сих пор восприятие художественного текста как документальной фактографии, и во-вторых, прямое ассоциирование мыслей автора и персонажа. На это обращает внимание Т.А. Касаткина: «Кроме попытки исходить из того, что богословие Достоевского равно богословию его “положительного персонажа” (старца Зосимы, например), характерная

ошибка интерпретации даже богословия персонажа связана с учетом лишь прямых слов этого персонажа, без предполагаемых им базовыми и потому не проговариваемых оснований его рассуждений, прописанных в тексте другим образом» [15, с. 99].

Кибальник в статье о «социальном христианстве» и взглядах Достоевского и Вл. Соловьева, получивших отражение в романе, также называет преп. Амвросия Оптинского прообразом Зосимы [17, с. 147], при этом допуская, что в образе Зосимы могли даже проявиться какие-то отдельные черты самого Соловьева (!) и делая единственно правильный вывод о том, что по большому счету «вопрос о прототипах — это область, в которой возможны только гипотетические суждения» [14, с. 149].

В этой работе делается вывод о том, что «теократической утопии Соловьева, представленной в романе как несколько умозрительная и рационалистически обоснованная идея Ивана Карамазова, Достоевским противопоставлен земной, гуманистический и вполне достижимый идеал современного человечества. Зачатки этого идеала, по словам высказывающего его старца Зосимы, уже теперь присутствуют в русском обществе, и это залог того, что он вполне осуществится в будущем» [14, с. 152].

«Встреча с Оптиной Достоевского, — считал Борис Зайцев, — кроме озарения и утешения человеческого, оставила огромный след в литературе. “Братья Карамазовы” получили сияющую поддержку. Можно думать, что и вообще весь малый отрезок жизни, оставшийся Достоевскому, отданный целиком “Карамазовым” прошел под знаком Оптиной» [14, с. 19].

Значение поездки Достоевского в знаменитую обитель и бесед с преп. Амвросием надо определять не в плоскости соответствия художественного образа и прообраза (или прототипа), а с точки зрения тех *изменений*, которые произошли в душе писателя по возвращении из Оптиной. Они не могли не сказаться в работе над романом. Поэтому и анализ множества приведенных мнений позволяет сойтись в одном — без Оптиной не было бы «Братьев Карамазовых» как цельного явления русской культуры, продвигающего читателя на пути практического осмысления проблем любви, веры, спасения.

## Литература

1. *Амвросий, преп.* Собрание писем Оптинского старца Амвросия к мирским особам. Свято-Введенская Оптина пустынь, 2001. — 416 с.
2. *Альтман М.С.* Из арсенала имен и прототипов литературных героев Достоевского // В кн.: Достоевский и его время. — Л.: Наука, 1971, — С.196–216.
3. *Белов С. В., Туниманов В. А.* Примечания // Достоевская А.Г. Воспоминания. — М.: Правда, 1987. С. 436–518.
4. *Белов С. В.* Зосима и Амвросий // Наука и религия. 1974. № 4. — С. 76–78.
5. Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание. — СПб.: Наука, 2005. — 138 с.
6. *Богданов Д. П.* Оптина пустынь и паломничество в нее русских писателей // Исторический вестник. Т. СХХII. 1910. № 10. — С. 327–339.
7. *Гогуадзе В.* Старец Зосима и отец Сергей: Философское сопоставление художественных образов произведений Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого // Лит. Грузия, 1985. № 11. — С.125–134.
8. *Григорьев А.Г.* Соотношение монастыря и мира в творчестве Ф.М. Достоевского: уход Алеши // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. — 2009. № 2. — С. 84–92.
9. *Долинин А.С.* Последние романы Ф. Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы» М. - Л., 1963. — 342 с.
10. *Достоевская А.Г.* Воспоминания. / Прим.: Белов С.В., Туниманов В.А. — М.: Правда, 1987. — 554 с.
11. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. — Л.: Наука, 1976. — 512 с.
12. *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. 1881. Автобиографическое. Dubia. // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 27. — Л.: Наука, 1984. — 465 с.
13. *Достоевский Ф.М.* / Достоевский Ф.М. — Достоевской А.Г. // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 30. Кн. 1. Письма. — Л.: Наука, 1988. — 456 с.
14. *Зайцев Б.К.* Достоевский и Оптина пустынь // Лит. Россия. 1989, 8 декабря. — С. 18–19.
15. *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / Отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. — М.: Водолей, 2019. — 336 с. (Сер. «Русская литература и философия». Вып. 4).
16. *Касаткина Т.А.* Идеал монашества и его пропасти и подводные камни в последнем романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Русофил. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://russophile.ru/2017/03/02/%d0%b8%d0%b4%d0%b5%d0%b0%d0%bb-%d0%bc%d0%be%d0%bd%d0%b0%d1%88%d0%b5%d1%81%d1%82%d0%b2%d0%b0-%d0%b8-%d0%b5%d0%b3%d0%be-%d0%bf%d1%80%d0%be%d0%bf%d0%b0%d1%81%d1%82%d0%b8-%d0%b8-%d0%bf%d0%be%d0%b4%d0%b2/>— Дата обращения: 15.03. 2021
17. *Кибальник С.А.* Спор о церковном суде в романе «Братья Карамазовы» (Ф.М. Достоевский и Вл. С. Соловьев) // Проблемы исторической поэтики. 2018. — Т. 16. — № 2. — С. 140–157.
18. *Кравцова Т.В.* Старец Зосима — «Идеальный христианин Ф. М. Достоевского // Молодежь и Церковь: проблемы и идеи. (По мат-лам Первых Свято-Филаретовских чтений). Межвуз. ассоц. молодых исследователей-филологов, 2006. — 134 стр. [Эл. ресурс] Режим доступа: <http://mamif.org/stfilaret/kravcova.htm>. Дата обращения 01. 11. 2020.
19. *Криволапов В.Н.* Об одном источнике «Братьев Карамазовых» // Русская литература. 1985. № 2. — С. 177–179.
20. *Леонтьев К.Н.* [Из переписки К.Н. Леонтьева] / Предисл. и прим. В.В. Розанова // Рус. вестник. 1903. № 4. — С. 633–654.
21. *Леонтьев К.Н.* [Из переписки К.Н. Леонтьева] / Предисл. и прим. В.В. Розанова // Рус. вестник. 1903. № 5. — С. 15–172.
22. *Леонтьев К.Н.* Наши новые христиане Ф.М. Достоевский и гр. Лев Толстой. — М., 1882. — 68 с.
23. *Любимов Б.Н.* Еще раз об одном источнике «Братьев Карамазовых» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 7. — Л.: Наука, 1987. — С. 207–210.
24. *Павлович Н.А.* Оптина пустынь. Почему туда ездили великие? // Прометей. Ист.-биограф. альманах. — М., 1980. Т. 12. — С. 88–91.
25. *Панюкова Т.В.* Примечания А.Г. Достоевской к сочинениям Ф.М. Достоевского // Неизвестный Достоевский. Научный журнал на тему: Языкознание и литературоведение, История и археология, Искусствоведение, Философия, этика, религиоведение, СМИ (медиа) и массовые коммуникации. 2016. Т. 3. № 2. Приложение. — С. 81–137.
26. *Пехтерев А.* Невольно к этим берегам... (Писатели и калужский край) Тула, 1983. — С. 88–94.
27. *Соловьев Вл.С.* Н.Н. Страхову. 1883 (без даты) // Соловьев Вл.С. Письма Владимира Сергеевича Соловьева: В 4 т. / Под ред. Э.Л. Радлова. — СПб., 1908:1912. Т. 1. 1908. — 284 с.
28. *Соловьев Вл. С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. — СПб., 1912. — 332 с.
29. *Стахеев Д.И.* Группы и портреты (Листочки воспоминаний) // Исторический вестник. Т. СVII. 1907. № 1. — С. 81–94.
30. *Страхов Н.Н.* / Н.Н. Страхов — Л.Н. Толстому. 28 ноября 1883 г. // Переписка Л.Н. Толстого с Н.Н. Страховым. 1870– 1894 / Предисл. и прим. Б.Л. Модзалевского. — СПб: Изд. Об-ва Толстовского музея, 1914. — С. 307–310.
31. *Хондзинский Павел, прот.* «Чистая любовь» в поучениях старца Зосимы // Достоевский и мировая культура. — М., 2013. № 30. Ч. I. — С. 423–440.



«Сон смеяного человека».  
Издание

Екатерина Егорова\*

## Монологи князя Мышкина о смертной казни в рецепции В.В. Набокова

Называя Достоевского ошибкой мировой культуры, на «пятикнижие» «пустошами литературных банальностей» [6; 164], созданными в «вечной спешке» [6; 170], без чувства меры и гармонии, признавая за классиком лишь «вспышки гениальных озарений» [6; 209], уже в начале творческого пути Набоков стремился обнаружить в нем антагониста, на его разрушительном фоне полагая себя созидателем и эстетом.

Однако такая установочность вовсе не исключала его детального знакомства с романной техникой литературного оппонента. За маской неприятия, вероятно, скрывалась сознательно мистифицируемая зависимость от мира Достоевского, едва отделимая от игры в классика в неустанном стремлении его переиграть.

В сказании из апокрифа по-набоковски «Садом шел Христос с учениками...», написанном к столетию со дня рождения классика — 11 ноября 1921 г. и одновременно, согласно подзаголовку, «на годовщину смерти Достоевского», Христос, шествуя садом с апостолами, встречает на пути зловонный песий труп. В отличие от учеников, ужаснувшихся от созерцания мерзостной картины, он замечает, что зубы у разлагающегося пса «как жемчуга». Иносказание ошутимо коррелирует с романом «Идиот», в котором князь Мышкин отыскивал *первозданную чистоту* в душах героев.

Набоков словно имитирует евангельскую проблематику романа, но поворачивает в иную — сугубо эстетическую — сторону, видимо, в желании и Достоевского рецептивно развернуть туда же. Так, десятилетием позднее, в 1931 г., в докладе «Достоевский без достоевщины» Набоков призывал взглянуть на классика не как на пророка, но воскресить в нем до времени задавленного и зарытого художника.

Занимаясь переводами русской классики, Набоков утверждал, что талант писателя и переводчика одной природы. Оба «должны обладать способностью к мимикрии» [6; 439]. Читая Набокова, сталкиваемся с фе-

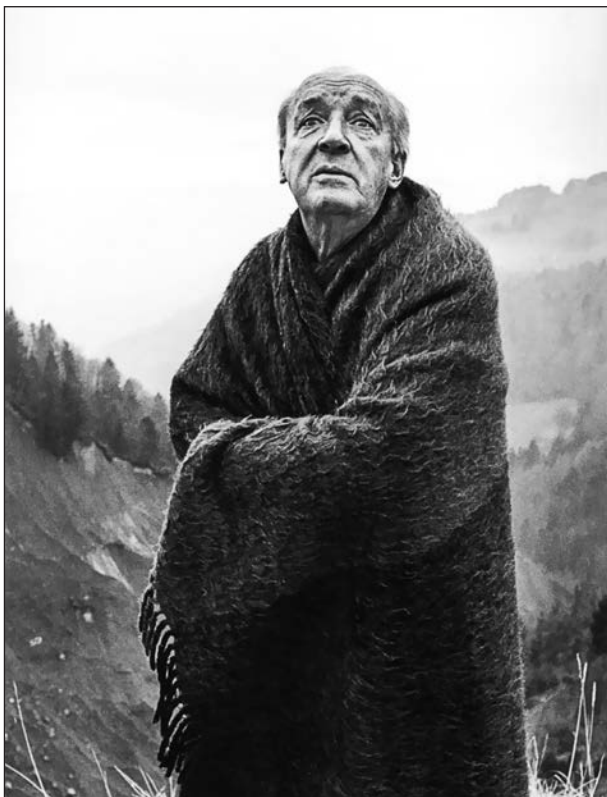
В настоящей статье исследуется восприятие В.В. Набоковым темы смертной казни в рамках рецепции творчества Ф.М. Достоевского. На наш взгляд, самым репрезентативным ее описанием становятся для него именно монологи князя Мышкина в романе «Идиот», о чем писатель упоминает в «Лекциях по русской литературе».

In the present article perception of a subject of the death penalty by V.V. Nabokov within reception of creativity of F.M. Dostoyevsky is investigated. In our opinion, monologues of the prince Myshkin in the novel «Idiot» what the writer mentions in «Lectures on the Russian literature» become her most representative description for it.

**Ключевые слова:** Набоков, Достоевский, «Идиот», «Король, дама, валет», «Подвиг», «Приглашение на казнь», «Отчаяние», «Дар»

**Keywords:** Nabokov, Dostoyevsky, «Idiot», «King, lady, jack», «Feat», «Execution invitation», «Despair», «Gift»

\* Доцент кафедры русской классической литературы Института филологии ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет», кандидат филологических наук



В.В. Набоков

номеном «переписывания» им едва ли не всех произведений Достоевского, осложненного «интерференцией» — параллельным переименованием и других писателей, превращающим его тексты в своеобразный палимпсест.

В лекции о Достоевском, прослеживая литературную родословную Мышкина, Набоков замечает, что прототипом этого «невинного дурачка, источающего самоотречение», является не кто иной как Иванушка-дурачок, для окружающих «бестолковый придурок», на самом же деле дьявольски изворотливый. В свою очередь, есть у Мышкина и внук, созданный Михаилом Зощенко, — «тип бодрого дебила, живущего на задворках полицейского государства, где слабое умение стало последним прибежищем человека» [6; 172].

«Безумную мешанину» «Идиота» Набоков находит обильно одобренной театрально-ухищрительными диалогами, призванными передать суждения героев о «великой миссии русского народа», а также о *смертной казни* [6; 172], выделяя ее тем самым как одну из центральных тем в романе.

Монологи Мышкина перед камердинером Епанчиных Алексеем и самим семейством раскрывают чудовищность гильотинного механизма, тяжелых приготовлений к казни — буафорского снаряжения, вязания рук, возведения на эшафот — будто в замедленной съемке воспроизведенных «надругательств над душой». Рассеянная по тексту биографичность: «приговор смертной казни расстреливанием за политическое преступление» — обостряет воспроизводимое князем ощущение «надвигающейся, будто карающий нож гильотины, смерти»: «вот через час, а потом через десять минут, потом через полминуты, вот сейчас» [3; 24]. В этих словах передано предчувствие «расчеловечивания», предельность проживания мгновения, констатация нахождения на границе сумасшествия, ибо человеческая природа не в состоянии вынести такого «безобразного и напрасного» надругательства над собой.

Подчеркнута здесь и маскарадность казни: на преступников надевают саваноподобный «смертный костюм (белые длинные балахоны), а на глаза надвигают им белые колпаки» [3; 54].

Мышкин живописует насыщенность состояния предсмертности: «в эти пять минут проживаешь столько жизней», что до самой решительной минуты «не думаешь о последнем мгновении». Преддверие ее изменяет состояние сознания: преступник «оторваться не может от лучей, сверкавших от крыши; ему кажется, что это его новая природа, и чрез три минуты он как-нибудь сольется с ними» [3; 55].

Князь Мышкин предлагает Аделаиде Епанчиной «сюжет для картины»: «нарисовать лицо приговоренного за минуту до удара гильотины, когда еще он на эшафоте стоит, пред тем как ложиться на эту доску» [3; 58].

Нельзя ли предположить, что, повинувшись извечной своей стратегии переписывания, Набоков в собственном творчестве создает множество вариантов подобной картины?

Заинтересованность темой смертной казни досталась ему по наследству. Его двоюродный прадед Иван Александрович Набоков — старый суровый генерал — был комендантом Петропавловской крепости и председателем Следственной комиссии по делу петрашевцев. Ошибочно арестованный брат писателя Андрей Михайлович Достоевский был переведен им из

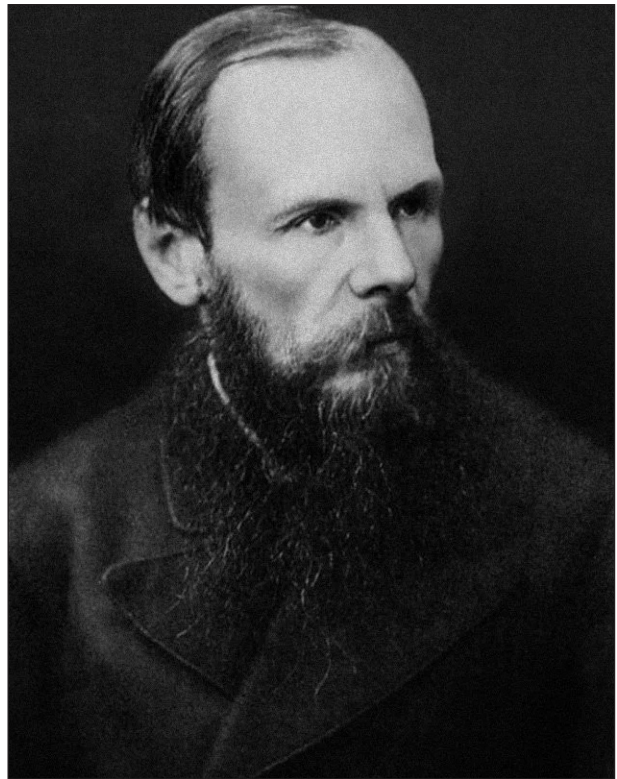
каземата под домашний арест в собственную квартиру.

Деду Набокова Дмитрию Николаевичу, министру юстиции при Александре III, удалось смягчить варварскую жестокость казни. По его убеждению, публичная казнь не производила устрашающего впечатления, оттого что превращалась в спектакль, поэтому он внес изменения в порядок исполнения приговора: после 1881 года казнь совершалась «в ограде тюрьмы в присутствии должностных лиц и десяти местных обывателей из заслуживающих общественного доверия домохозяев» [1; 45].

30 января 1900 г. был опубликован «Проект уголовного уложения», автор которого — отец писателя, Владимир Дмитриевич Набоков, выступил за отмену в России смертной казни, призывая в союзники Гюго, Диккенса, Тургенева, Достоевского и Л. Толстого, с которым был близко знаком. Когда в 1906 г. была созвана Государственная дума, сыну бывшего министра юстиции было доверено ознакомить парламент с проектом закона. «Мы доказываем», — говорил он на заседании, — что «смертная казнь не достигает никаких целей, глубоко безнравственна, позорна для тех, которые приводят ее в исполнение» [2; 30]. Дума единогласно приняла закон, который, однако, не успел получить одобрения Государственного совета, поскольку Николай II распустил парламент.

И в эмиграции В.Д. Набоков остался страстным противником смертной казни. По роковому совпадению, в последний раз он выступил за ее отмену в статье, которую газета получила в тот самый день, когда на ее страницах было напечатано сообщение о его трагической гибели от рук правых экстремистов.

Впервые к теме смертной казни Набоков обращается в драме в стихах 1923 г. «Дедушка». Безмятежное течение жизни обычной семьи прерывает случайный прохожий, поведав историю о том, как «в девяносто втором году» в Лионе оказался приговорен к смертной казни, за пудрение ли волос, за приставку ли перед фамилией. «Высоко в черном небе» висел «стальным крылом косой нож», лезвие которого «будто вспыхивало кровью» [7; 701]. Герой в подробностях рассказывает о казни: как по-разному скрипела каждая ступень смертного помоста, как разрезали ему «ворот до лопаток», но вдруг



Ф.М. Достоевский

«случилось чудо» в виде внезапно налетевшего пожара, и после схватки с палачом он сбежал, раз же оглянувшись, увидел, как «рухнул нож, огнем освобожденный» [7; 702]. Спасшись, он «прозрел» и стал ценить «цветные пылинки жизни». Его ждало скитальчество: побывал в ролях повара, цирюльника, портного, но благодарил Бога «за шорохи колосьев придорожных» [7; 702], и более всех — палача-художника, открывшего ему новый лучший мир. На рассказ незнакомца бурно реагирует слабослышащий дедушка, бросая корзинку, покрасневшую от ягод, будто от крови, в речку, и с топором, по законам триллера в «достоевском» духе, замахивается на гостя со словами: «Так приказано...». Тогда прохожий узнает в нем того самого палача. Отзеркаленные монологи князя Мышкина перемешиваются здесь с событиями революции — французской — и текстуально зашифрованной, срифмованной с ней Октябрьской, словно предрекая судьбу эмигрантов, набоковских современников.

Тогда же тема казни прозвучала в стихотворении «В каком раю впервые прожурчали...»,





Н.С. Гумилев

посвященном Набоковым реинкарнации, с многократно проигрываемым смертным сюжетом: каждую новую жизнь (в Древнем Риме, Генуе, Петербурге) герой, умирая, взывает к возлюбленной, будто по закону лермонтовского «Сна», любимого набоковского стихотворения. Однажды это случается «в Термидоре одурелом», когда дверь его тюремщик уж «метит мелом» [11; 328].

В том же 1923 г. Набоковым написано стихотворение «Памяти Н.С. Гумилева», в котором убитый поэт и Пушкин словно уравниены смертью, как и в предыдущем стихотворении, где тема дуэли, являя собой один из ликов казни, звучит в «лепажах» и «коварных вальсах» наряду с революционной (получается, что Андре Шенье из «одурелого термидора» встраивается в инкарнационный ряд, состоящий из Пушкина и Гумилева).

Тема смертной казни опрокинута в мир стихотворения самого Гумилева «Заблудившийся трамвай» (1919), где революционное русское, как у Набокова, сочленяется с французским: мертвые головы, срезанные одетым в «красную рубаху», «с лицом, как вымя», палачом, продаются в зеленой вместо капусты и брюквы. Набоков не сомневался, что смерть Гумилев принял вызывающе-спокойно, «как муза велела». Своей убежденностью в этом он делится в статье «Искусство литературы и здравый смысл»: «Одной из главных причин, по которой <...> ленинские бандиты казнили Гумилева, русского поэта-рыцаря, было то, что на протяжении всей расправы: в тусклом кабинете следователя,

в застенке, в плутающих коридорах по дороге к грузовику, в грузовике <...> и в самом этом месте, где слышно было лишь шарканье неловкого и угрюмого расстрельного взвода, — поэт продолжал улыбаться» [5; 498].

Эта мысль проиллюстрирована в стихотворении «Небритый, смеющийся, бледный...» (1927), в котором смертная казнь Гумилева уподоблена фотографированию на именинах — блеску магния, озаряющего «белые лица без глаз».

В романе «Король, дама, валет» Драйер сходным образом рассуждает о казни, находясь в криминалистическом музее. Все увиденное кажется ему «убогим и тупорылым», и думает он о том, каким нужно быть бездарным истериком, чтобы попасть в эту коллекцию дурацких физиономий и замученных вещей, «пропуская чудеса ежедневной жизни». Но, воображая работу головорубки, Драйер ловит себя на мысли, что «любопытно было бы проснуться раным-рано и, после основательного бритья да сытного обеда, выйти в полосатой тюремной пижаме на холодный двор, похлопать солидного палача по животу и приветливо помахать на прощание всем собравшимся» [8; 265]. Своей же собственной «казни» от рук жены и племянника по воле «случая — бога изобретателя» счастливо избегает. В «кунсткамере беззаконий» Драйер приходит к выводу, что одутловатые лица жертв после смерти становятся похожими на своих убийц. Роман Набокова «Отчаяние» явился словно бы иллюстрацией этого эпизода. Художник Ардалион здесь шутя предсказывает Германи обезглавливание, но убийце псевдодвойника приятен и «рослый палач в цилиндре», и «раковинный гул вечного небытия» [9; 459].

В «Подвиге» смертельный случай описан как своего рода репетиция, однако же шутовская, карнавальная, подразумеваемо совершенной уже за пределами текста казни. На узкой кремнистой дороге перед главным героем Мартыном вырастает фигура, в руке которой зажат револьвер. Мартын чувствует легкий зуд по левой стороне груди, куда метил невидимый ствол, но для него в эти секунды куда ощутительнее зашумело море, «и заводным звонким стрепетом подгоняли друг друга кузнечики» [9; 107]. Однако вскоре оказывается, что его обидчик тихо похрапывал, и «сытно, густо» несло от него

«винищем» [9; 107]. Вплоть до открытого финала, заставшего героя на границе Советской России, в нем заметно что-то вроде стремления быть убитым. Так, изумительной исторической подробностью, вычитанной у любимого Карлейля, герой считает простоту черной гильотины, неуклюжую возню на помосте, где «палачи тискают голоплечего толстяка» [9; 143].

В 13-й главе романа «Другие берега» Набоков рассказывает о молодом немце Дитрихе, тихом, приличном гуманистичном, коньком которого в 1930 г. было коллекционирование фотографических снимков казней, в подтексте срифмованное Набоковым с собственной энтомологической коллекцией «казненных» бабочек.

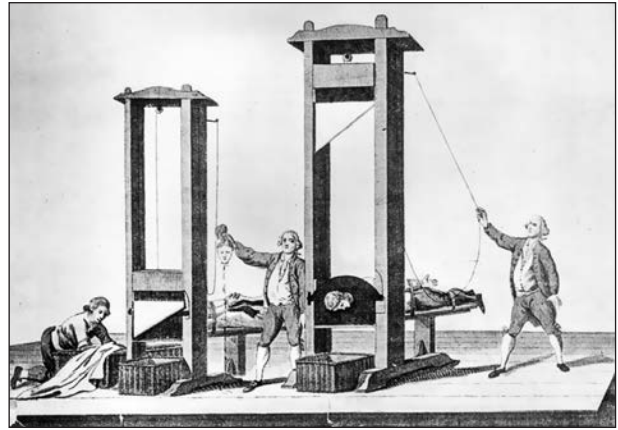
Когда в 1960 г. Калифорнийское общество противников смертной казни обратилось к Набокову за поддержкой, он ответил, что полностью согласен с их целями, но ему нет смысла писать для них статью — он уже «написал на эту тему целую книгу» [1; 47]. Имелся в виду роман «Приглашение на казнь».

В июне 1934 г., в разгар работы над «Жизнью Чернышевского» — четвертой главой романа «Дар», Набоков познакомился со статьей В.А. Жуковского «О смертной казни» (1857), которая настолько его вдохновила и подвигла на немедленную художественную рецепцию, что он прервал работу над «Даром» и всего за две недели написал черновой вариант «Приглашения на казнь».

Однако герой «Дара» Федор Константинович Годунов-Чердынцев позднее вслед за своим антагонистом Чернышевским все же высмеивал «гносно-благостное и подло-величественное» предложение Жуковского окружить смертную казнь умиляющей «мистической таинственностью» [10; 383].

Импульсом же, заставившим поэта изложить свои идеи наследнику престола, великому князю Александру Николаевичу 4 января 1850 г., стало именно тяжелое впечатление от казни петрашевцев, состоявшей из двух рассчитанных на драматический эффект актов: явления строгого правосудия во время ритуала облачения в не оставляющие надежд на спасение саваны и непредвиденной, а оттого поистине божественной монаршей милости.

Казнь петрашевцев не могла не воскресить в памяти Жуковского казни декабристов. Одна-



Гильотина

ко посещение их в Сибири в 1837 г. привело его к мысли о благотворном влиянии наказания, которое воспитало в преступниках христианское чувство смирения и приобщило к вере.

Жуковскому смертная казнь виделась знаменательным актом правосудия. Он настаивал, что уничтожать ее нельзя, но следует преобразовать в таинство. Осужденного надо оставить на произвол собственного размышления, тогда при переходе от тюрьмы к эшафоту произойдет в нем душевный перелом.

В «Приглашении на казнь» смертный приговор объявляют шепотом, после чего все «обмениваются улыбками» [10; 47]. Тюремщик Родион после заточения героя в крепость, где его именуют «нашим симпатичным смертником» [10; 65], предлагает ему тур вальса [10; 47]. Палач м-сье Пьер, называемый «ласковым другом» и «суженым» Цинцинната, развлекает его фокусами, ведь именно «товарищ по играм» должен помочь преступнику взойти на «красные ступени» эшафота.

Набоковский герой, не способный оставаться «в рамках дозволенного», установленных государством-антиутопией, обвинен в «гносеологической гнусности», под которой подразумевается «непрозрачность», мешающая согражданам читать его мысли. Но Цинциннат пребывает пока в переходном состоянии куклки той бабочки, которая могла бы упорхнуть из давящего полусна темницы. В его снах, воспринимаемых как обещание действительности, мир «был облагорожен, одухотворен», и люди-куклы «появлялись в трепетном пре-



Семёновский плац

ломлени» [10; 99]. Пребывание в крепости предстаёт для Цинцинната своего рода инициацией. Страх близкой смерти побуждает героя, видящего смехотворную ничтожность душного мира-иллюзиона вокруг, впервые перенести свои мысли на бумагу. В крепости он, снимая с себя оболочку за оболочкой (совлекает, «как парик, голову», как «кольчугу, грудную клетку» [10; 61], освобождается от ему самому в себе чуждого. И, наконец, приходит ясное понимание, что «весь маскарад происходит у него же в мозгу» [10; 180].

Парадоксально, но именно тюремные обитатели в романе приводят Цинцинната к единственно возможному в художественном мире Набокова спасению в искусстве.

В «Даре» Годунов-Чердынцев акцентирует внимание на «непреодолимой неестественности казни, странной обратности ее действия»: недаром в Китае «актером, тенью исполнялась обязанность палача, то есть все переносилось в изнаночный, зеркальный мир» [10; 383]. Вот, должно быть, почему после казни Цинцинната вовсе не его, а уменьшившегося в размерах палача уносит, как «личинку», на своих руках Парка; герой же будто выпархивает из кокона и движется туда, где, «судя по голосам, стояли существа, подобные ему» [10; 187], с которыми во гробе ему назначено свиданье.

Таким образом, Набоков, продолжая дело отца и деда, в романе «Приглашение на казнь» по-своему боролся за отмену смертной казни. Но это была борьба метафизическая — неустанное стремление найти выход из тесной темни-

цы несовершенного тела, тюрьмы сознания; борьба за отмену того смертного приговора, который всем нам выносит природа и которому мы можем противопоставить лишь убежище собственного бессмертного воображения.

Итак, обнаруживаем повышенную художественную сосредоточенность Набокова на теме смертной казни, рецепция которой под его пером задается в основном Достоевским, чей исключительный опыт вхождения в смерть с последующим немедленным из нее возвращением волновал Набокова как писателя и как эмигранта, потенциально разделившего участь оставшегося на родине и казненного Гумилева.

Смертный опыт Достоевского наиболее явно лично проговариваем именно в монологах Мышкина. Набоков интерференционно усложняет его за счет обращения и к другим авторам: показательное обращение к проекту душепреображающей смертной казни Жуковского во время написания «Приглашения на казнь».

Повинуясь закону притяжения-отталкивания по отношению к Достоевскому и время от времени будто «мимикрируя» в классика, Набоков создает как в романах берлинского периода, так и в лирике мир в реальности или воображении смертью казненных — образы приговоренных за секунду до исполнения наказания.

Все они переживают свою экзистенциальную точку во всей ее невыносимости, порой в результате реинкарнаций вновь к ней возвращаясь, наконец, прозревая в открытии новой природы мира и себя самих. Набоков непрестанно проигрывает ситуацию расстрела как некоего возрождающего стимула к творчеству через Гумилева, Пушкина, Шенье, и себя гипотетически помещая в эту реинкарнационную парадигму.

Он открывает в своих персонажах, и преступниках, и жертвах, и творцах, и бездарях, своего рода «перевоплощениях» героев Достоевского, тяготение к ситуации казни, ему симпатичны улыбки смертников как предвестие их неперемного воскрешения, и он приходит к выводу о том, что без смертной казни как инициации нет художника, и наконец создает миф об этом в «Приглашении на казнь».

В смертной казни заключен как весь ужас, так и благодать потусторонности — главной на-



боковской темы, по собственному признанию писателя.

Набоковская рецепция стереоскопически подсвечивает и «Пророка», которого Достоевский любил читать на публике, воображая себя проходящим ровно через те же стадии.

Не были ли и эпилептические припадки Достоевского для него таким же таинственным внутренним стремлением испытывать время от времени умирание и немедленное возрождение?

Кроме того, Достоевский «страдал эмфиземой дыхательных путей», дышал тяжело, «как бы через платок» или даже «материю, сложенную вчетверо» [4; 100], что неизменно словно возвращало его к той самой секунде задыхания на Семёновском плацу в смертном белом саване.

Завершая разговор о восприятии смертной казни Набоковым, нельзя не обратиться к его стихотворению 1927 г. «Расстрел» («Бывают ночи: только лягу...»). В центре его — часы, из зыбкой глубины сна представившиеся автобиографическому герою направленным на него дулом пистолета: «в глаза, как пристальное дуло, / глядит горящий циферблат» [8; 551]. Получается, что расстрелять героя может только время. Но как: равномерным течением своим, оценкой или забвением?

Человек всё время находится под дулом времени, в ожидании непрямого расстрела, и казнь оборачивается тогда не чем иным, как эмблемой жизни.

Но сердце, как бы ты хотело,  
Чтоб это вправду было так:  
Россия, звезды, ночь расстрела  
И весь в черемухе овраг [8; 551].

Набоков будто ощущает свою обделенность тем смертным опытом, что выпал на долю Достоевского: ему не суждено было испытать того потустороннего перехода и возвращения, который он стремится восполнить в своих умирающих и воскрешающих героях, называя земную жизнь лишь первым выпуском серийной души.



Казнь Ф.М. Достоевского

### Литература

1. Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы: биография. — СПб: Симпозиум, 2010. — 695 с.
2. Долинин А. Искусство палача: заметки к теме смертной казни у Набокова // Девятая международная летняя школа по русской литературе. РГПУ им. А.И. Герцена. Петербургский институт иудаики. Статьи и материалы. Цвелодубово Ленинградской области, 2013. — С. 29-44.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1972—1990. Т. 8. Идиот. — 624 с.
4. Достоевский без глянца. — СПб.: Амфора, 2007. — 459 с.
5. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. — СПб.: Азбука-классика, 2011. — 507 с.
6. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. — СПб.: Азбука-классика, 2010. — 446 с.
7. Набоков В.В. Собр. соч. рус. периода: В 5 т. — СПб.: Симпозиум, 2009. Т. 1. 1918—1925. — 2004. — 815 с.
8. Набоков В.В. Собр. соч. рус. периода: В 5 т. — СПб.: Симпозиум, 2009. Т. 2. 1926—1930. — 2009. — 780 с.
9. Набоков В.В. Собр. соч. рус. периода: В 5 т. — СПб.: Симпозиум, 2009. Т. 3. 1930—1934. — 2006. — 838 с.
10. Набоков В.В. Собр. соч. рус. периода: В 5 т. — СПб.: Симпозиум, 2009. Т. 4. 1935—1937. — 2009. — 780 с.
11. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. — М.: Современник, 1991. — 574 с.

«Сон смешиного человека».  
Человек и девочка



Евгения Николаева\*

## «Ненаписанная, но лучшая страница из Достоевского»: Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой

Современник Льва Толстого художник М.В.Нестеров оценивал личность и поступки писателя, неоднократно сравнивая его с героями Достоевского. Это сравнение находит подтверждение в восприятии других современников и в последующих работах литературоведов.

A contemporary of Leo Tolstoy, the artist M.V.Nesterov evaluated the personality and actions of the writer, repeatedly comparing him with the heroes of Dostoevsky. This comparison is confirmed in the perception of other contemporaries and in the subsequent works of literary critics.

**Ключевые слова:** Достоевский, Лев Толстой, М.В.Нестеров, мировоззрение Толстого, апокалипсическое видение Достоевского

**Keywords:** Dostoevsky, Leo Tolstoy, M.V.Nesterov, Tolstoy's worldview, Dostoevsky's apocalyptic vision

\* Доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет».

Наряду с устойчивой традицией противопоставления Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого как «ясновидца духа» и «ясновидца плоти» давно определилось и другое направление изучения их наследия: не противопоставление, а сопоставление двух великих писателей-современников. Для этого оснований, думается, даже больше, чем для противопоставления.

Эта общность не всегда ясно просматривается, но, безусловно, присутствует. Достаточно вспомнить, что в пореформенные годы Достоевский и Толстой практически одновременно развенчивают в «Преступлении и наказании» и в «Воине и мире» культ Наполеона, проводя через увлечение его славой и властью своих главных героев. В 1870-е гг. оба писателя обращаются к «мысли семейной»: Толстой в «Анне Карениной», Достоевский главным образом в «Подростке». При этом главной в этих романах была оценка эпохи 1870-х как времени, когда все «переворотилось» у Толстого и «беспорядка» у Достоевского. К тому же роман «Подросток» Достоевский писал, как известно, в творческой полемике с Толстым и его трилогией. И если Толстой описывал процесс формирования молодого аристократа, родившегося еще в Пушкинской России, воспитывавшегося в аристократическом семействе в условиях усадебной культуры и быта, то Аркадий Долгорукий Достоевского был героем эпохи «неблагообразия», случайным сыном «случайного», а не «родового» семейства.

Именно Достоевский, в отличие от других критиков, видевших в романе «Анна Каренина» две самостоятельные сюжетные линии, как бы два разных романа, почувствовал органичную внутреннюю связь сюжетных линий в композиции «Анны Карениной», основанной на единстве нравственно-философской проблематики, хотя и не во всем принимал образ мыслей и жизненную позицию Левина.

Широко известен факт возможного, но несостоявшегося знакомства Толстого и Достоевского во время

случайной мимолетной встречи на лекции Вл. Соловьева. Сопровождавший Достоевского Н.Н. Страхов не представил друг другу писателей, несмотря на то, что знал об их взаимном интересе друг к другу. Страхов сотрудничал не только с Достоевским, он четверть века был корреспондентом Толстого, деятельно помогал писателю. Осенью 1880 г. он дает прочесть Достоевскому письмо Толстого с отзывом о его произведении, в котором писатель сообщал: «На днях нездоровилось и я читал Мертвый дом. Я много забыл, перечитал и не знаю лучше книги из всей новой литературы, включая Пушкина» [11, с. 578]. По словам Страхова, Достоевский был немного обижен за Пушкина, но порадовался оценке своего произведения, а письмо на некоторое время попросил и показывал в знакомых домах в Петербурге.

При этом некоторые современники Толстого, особенно в так называемый послепереломный период его жизни и творчества, усматривали в поведении и образе мыслей писателя черты, напоминающие героев Достоевского. Наиболее обоснованными и точными представляются наблюдения родственницы писателя, его друга и многолетней корреспондентки, фрейлины Александры Андреевны Толстой и художника Михаила Васильевича Нестерова.

А.А. Толстая хорошо знала Толстого, много лет наблюдала его, хорошо знала и любила его семейное окружение. В своих воспоминаниях о писателе она отметила очень интересную особенность его личности: «Не понимаю, как могла я не видеть, что в каждой своей мысли он усаживался, как в крепости» [8, с. 31]. Александра Андреевна познакомилась с Достоевским у общих знакомых незадолго до его кончины, немного позже во время визита писателя обсуждала с ним «новое направление» мыслей Толстого, которому она, женщина умная, образованная и религиозная, не сочувствовала, беспокоясь о душевном и нравственном состоянии своего друга. Достоевский, как следует из ее воспоминаний, очень заинтересовался образом мыслей Толстого и познакомился с последними письмами писателя к Александре Андреевне. «Странно сказать, но мне было почти обидно передавать ему, великому мыслителю, такую путаницу и разбросанность в мыслях.



Александра Андреевна Толстая

Вижу еще теперь перед собой Достоевского, как он хватался за голову и отчаянным голосом повторял: — «Не то, не то!..» Он не сочувствовал ни единой мысли Льва Николаевича: несмотря на то, забрал всё, что лежало писанное на столе: оригиналы и копии писем Льва. Из некоторых его слов я заключила, что в нем родилось желание оспаривать ложные мнения Льва Николаевича.

Я несколько не жалею потерянных писем, но не могу утешиться, что намерение Достоевского осталось невыполненным: через пять дней после этого разговора Достоевского не стало...» [8, с. 32].

Позже Александра Андреевна вновь вспомнит имя Достоевского на этот раз под впечатлением от пребывания в Ясной Поляне. Этот визит относится к 1887 г. А.А. Толстую поразили изменения в знакомом и милом ей доме, как будто из него ушел традиционный уклад жизни аристократического семейства со строгим распорядком дня: «...все просыпались очень поздно, молодежь начинала шмыгать мимо нас поодиночке или группами, и подчас эта беготная мне очень надоедала. «Точно страница из





Михаил Васильевич Нестеров

Достоевского, где все бегут и куда-то стремятся», — говорила я Льву, и это сравнение так ему понравилось, что он часто повторял: «Опять вы бегаєте тут, как герои Достоевского!»... [8, с. 40].

Особенно ценными представляются наблюдения М.В. Нестерова, прекрасного портретиста и, как следствие, не менее тонкого психолога. Во время работы над программным полотном «Душа народа», на котором художник среди других персонажей, идущих по пути нравственного и религиозного поиска, поместил фигуры Вл.С. Соловьева, Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Работая над портретом Толстого к будущей картине, Нестеров много разговаривал с писателем, в том числе о вере и ее месте в жизни русского народа. Религиозный по своему образу мыслей художник далеко расходился с Толстым, не принимая его позиции, но уважая его талант и авторитет. Впечатлениями от первого знакомства с Толстым Нестеров поделился в письме к А.А. Турыгину. Это письмо достаточно широко известно. Именно в этом письме он называет Толстого великим художником, утверждая, что «Толстой-старец — это поэма», но в то же время отмечает, что он «имеет все слабости этой породы людей. В том, что он художник — его оправдание за великое

его легкомыслие, за его «озорную» философию и мораль, в которой он, как тот озорник и бахвал парень в «Дневнике» Достоевского, постоянно похваляется, что и «в причастие наплюет». Черта вполне «русская». И Толстой, как художник, смакует свою беспринципность, свое озорство, смакует его и в религии, и в философии, и политике. Удивляет мир злодейством, так сказать ...

Лукавый барин, вечно увлекаемый сам и чарующий других гибкостью своего великого таланта. ...Провожая меня... Толстой «учительно» говорил, что даже «православие» имеет неизмеримо более ценности грядущего «неверия» и т.д. Рядом с этими покаянными словами издаются «пропущенные места» из «Воскресения», где он дает такой козырь в руки «неверию». Сколько это барское легкомыслие и непоследовательность, «блуд мысли» погубил слабых сердцем и умом, сколько покалечило, угнало в Сибирь, один Бог знает!» [5, с. 220–221].

Жестко определенное Нестеровым духовное и интеллектуальное состояние Толстого как «блуд мысли» не могло сложиться вдруг, без достаточных для этого причин. Это определение становится понятным в контексте всей жизни Толстого, его увлечений и положения в обществе в последние десятилетия жизни, когда он выступал не только как писатель, но и как проповедник своего учения, будучи непоколебимо уверенным в своей правоте. К этому писателя привел так называемый «перелом», пришедшийся на 1870-е гг., однако говорить о нем как о явлении, ограниченном каким-то определенным отрезком времени, вряд ли правомерно. Следует учесть, что этот процесс перехода, переосмысления своих позиций готовился в жизни Толстого постепенно и не очень заметно для внешнего взгляда, отразившись в его дневниках, письмах и произведениях, буквально начиная с повести «Детство».

Достоевский в черновиках романа «Идиот» выразил свое крайнее беспокойство о духовном состоянии общества в формулировке главной мысли романа, отметив эту запись на полях двойным знаком NB: «Главная мысль романа: Столько силы, столько страсти в современном поколении, и ни во что не веруют» [2, т. 9, с. 166]. Толстой в «Исповеди» восстановил общую картину своей духовной жизни в молодости, отмечая, что он



М.В. Нестеров. «На Руси (Душа народа)»

«был крещен и воспитан в православной христианской вере», но в 18 лет «не верил уже ни во что из того, чему меня учили» [9, т. 23, с. 1]. Впервые беспокойство о «неверии» молодого поколения Толстого посетил уже в пору написания первой повести. Оставшийся в черновиках фрагмент по своему содержанию нарушает целостную картину религиозных чувств и впечатлений маленького героя повести, глубоко христианского духовного строя Натальи Савишны. Вероятно, тревожные мысли повествователя вносили, с точки зрения автора, драматический диссонанс в общее настроение повести, тем более что этот отрывок в рукописях логически продолжал описание молитвы юродивого Гриши. Толстой писал, что «неверие глубоко и пространно пустило свои корни в современное молодое поколение высшего круга и так распространилось, что страшно подумать о участи, которая предстоит нашему отечеству, ежели справедливо, что в ходе образования высший класс ведет за собою низшие», выделяя при этом три главных основания неверия светской молодежи своего времени: умствование, тщеславие и слабость [10, с. 177–178].

Эта тема в размышлениях Толстого вполне закономерно продолжается известной дневниковой записью 1855 г., в которой выражено осознанное желание молодого писателя посвятить свою жизнь «основанию новой религии, соответствующей развитию человечества, религии

Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической — не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле» [9, т. 47, с. 37–38].

В «Исповеди» же писатель рассказывает о неоднократных попытках обрести подлинный смысл жизни, упоминая при этом и периоды увлечения точными, а также «отвлеченными» знаниями, другими словами, «умствованием», которое он отмечает как негативную черту современного поколения, а желание стать основателем «религии практической» легко соотносится со вторым качеством «светской молодежи своего времени» — тщеславием.

1870-е годы в жизни Толстого, хотя и были подготовлены закономерно, сложились довольно мучительно для писателя: им были оставлены неосуществленными дорогие для него замыслы (роман из Петровской эпохи, романы о русских богатырях и о декабристах), завершены всего две больших работы: «Азбука» и роман «Анна Каренина». В эти же годы Толстой серьезно изучает религиозную и богословскую литературу, литературу допетровского времени, посещает Оптину пустынь, Троице-Сергиеву и Киево-Печерскую лавры, беседует с иерархами церкви. В самые последние годы этого десятилетия писатель работает над «Исповедью», которая открывает новый период творчества Толстого, период, в который он вступает как «учитель жизни», привлекая к себе довольно большое количество сторонников.

Все произошедшее с Толстым оценивалось его современниками и последующими поколениями исследователей по-разному. Д.Н. Овсяннико-Куликовский, например, видел причины кризисного состояния писателя в его переходном возрасте, который и сам Толстой чувствовал как смену семилетних периодов в жизни человека, когда он значительно изменяется. Кроме того Овсяннико-Куликовский отмечал, что условия, в которых происходили кризисные изменения в мировоззрении Толстого, «сводились к избытку благополучия и счастья, к пресыщению здоровьем, обеспеченностью, семейным счастьем, всякими утехами в жизни, славою писателя» [7, с. 98–99]. К тому же Толстой принадлежал к типу так называемого кающегося дворянина.

Б.М. Эйхенбаум указывал на то, что Толстой, сформировавшийся к рубежу 1840–1850-х гг., прошел свой интеллектуальный путь параллельно со своим веком и изменения его позиции — «это последовательные фазы определенного социального явления, проходящего через разные исторические периоды» [12, с. 27], а его кризис «был прямым отражением социального кризиса, надвигавшегося на Россию» [12, с. 48].

Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Дм. Шаховской) считал, что многие странности поведения и мысли писателя нельзя «объяснить ничем, кроме как одержимостью» [1, с. 206]. В какой-то степени с его позицией перекликается и мнение И.М. Концевича, высказанное в монографии «Истоки душевной катастрофы Л.Н. Толстого». Он оценивал изменения в мировоззрении писателя как отход от православной веры, приведший к душевной катастрофе, причиной которой были некоторые личные качества Толстого — гордыня и преувеличенная вера в возможности своего разума. Толстой представляется автору как человек, который «безнадежно вращается в том заколдованном круге, в какой должен попасть фатально каждый рационалистический мыслитель» [3, с. 6–7].

Другими словами, как заметил В. Никитин, к «арзамасскому ужасу» Толстого привели все предшествующие философские увлечения: идеи Руссо, петрашевцев, Гердера, масонской литературы, Прудона, Шопенгауэра [6, с. 113–138].

Вспомним, что Достоевский 1870-е гг. определял также как время «мечущееся», а последние десятилетия его жизни были отмечены для него явной печатью надвигающегося Апокалипсиса. Эту тему можно отметить в его «Зимних заметках о летних впечатлениях», передающих восприятие Лондона автором как воочию совершающегося пророчества из Апокалипсиса. Это связано у Достоевского с ощущением присутствия какого-то могучего и гордого духа, построившего всю эту «декорацию» [2, т. 5, с. 68–70].

Мотив гордыни, поражающей и парализующей дух человека, связывает в сознании писателя увиденное на Западе с современной ему Россией. Как «нашего времени случай» Достоевский трактует рационалистический расчет и преступление Родиона Раскольникова. Закономерно в романе возникают ассоциации с Апокалипсисом, из них самая яркая — эпилог романа. Писатель делает апокалипсическую картину философским итогом романа о трагедии заблудившегося гордого ума, пророчеством того, что ожидает мир, зараженный гордыней и индивидуализмом. В романе «Идиот» устами Лебедева Достоевский характеризует свое время как век, который «при третьем коне, вороном, и при всаднике, имеющем меру в руке своей, так как все в нынешний век на мере и на договоре, и все люди своего только права и ищут...» [2, т. 8, с. 167]. Не случайно в лебедевских толкованиях большое место занимают рассуждения о замутнении «источников жизни», что может быть понято во всей глубине авторского замысла лишь в контексте всего романа, в том числе, в контексте размышлений об исторической судьбе России и о неверии, отличающем молодое поколение.

В последующих произведениях Достоевского продолжает развиваться, варьируясь, мысль, оставшаяся одной из центральных до последних дней его жизни: вера и неверие, сопоставительное сравнение русской и западноевропейской исторических судеб, жизненная трагедия гордого разума, увиденные и осмысленные в тех или иных образах Апокалипсиса. При этом апокалипсические мотивы всегда становятся ключевыми (например, на них построены черновые наброски важнейших диалогов из «Бесов», глава «Бунт» из «Братьев Карамазовых») и переносят разговор из сферы обы-



денного в сферу религиозно-мистическую, где всё проверяется вечностью и конечной историей человечества. Для Достоевского «блуд мысли» гордого разума, ведущий к вседозволенности, — один из страшнейших признаков грядущей духовной катастрофы.

Одним из признаков этой картины мира являются герои-идеологи, каждый из которых по-своему представляет собой «нашего времени случай».

Толстого по этому пути увлекла излюбленная им опора на свой здравый смысл, богоборчество, выразившееся в отрицании Богочеловечества Христа.

В романе «Бесы», датированном 1872 г., образ наставника молодых героев, «отца» их идей, Степана Трофимовича Верховенского, считается литературной пародией на Льва Николаевича Толстого [4]. Удивительно, как Достоевский мог за несколько десятилетий до факта ухода Толстого прозревать конец его жизненного пути и кончину в дороге.

Узнав об уходе Льва Толстого из Ясной Поляны, его недолгом пребывании в Оптиной пустыни, М.В.Нестеров написал письмо В.В.Розанову, в котором это событие жизни писателя и на этот раз увидел «сквозь призму» идей и образов Достоевского. Он наделил Толстого настроениями и намерениями, вряд ли существовавшими в действительности именно в такой форме. «Лев Толстой — великий символ русского народа во всем его многообразии, с его падениями, покаянием, гордыней и смирением, яростью и нежностью, мудрым величием гения, кои так непостижимо сплетаются в нашем народе /.../ этот Толстой осенней ночью держит путь к Богу, по пути свернув к такому же старому, как он сам, быть может, карамазовскому старцу — Зосиме, для того, чтобы проверить остальной раз, той ли дорогой пошел он к Истине.

Я плакал самыми сладкими очистительными слезами, прочитав и представив себе Толстого,

вопрошающего у монашка-келейника: «Может быть, Вам неприятно мое посещение?» — и милый ответ простеца: «Мы всем рады»... Нет, никогда ни у каких «немцев» ничего подобного случиться не может! Это Русь святая, это ненаписанная, но лучшая страница из Достоевского» [5, с. 241]. Тогда Нестеров вряд ли знал, что Толстой, уходя из Ясной Поляны, оставил в кабинете раскрытым роман «Братья Карамазовы», который перечитывал как раз в начале первого тома.

### Литература

1. *Архиепископ Иоанн Сан-Францисский*. Избранное. — Петрозаводск: 1992.
2. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: 1973 — 1990.
3. *Концевич И.М.* Истоки душевной катастрофы Л.Н. Толстого. — Мюнхен, 1960.
4. *Мондри Генриетта*. Степан Трофимович Верховенский: полифония пародии в «Бесах» Ф.М. Достоевского / Мондри Генриетта. Вновь раскрытые литературные пародии. — М.: 1995.
5. *Нестеров М.В.* Письма. Избранное. — Л.: 1988.
6. *Никитин В.* «Богоискательство» и богоборчество Толстого / Прометей. — М.: 1980. Т. 12.
7. *Овсянко-Куликовский Д.Н.* Лев Николаевич Толстой. Очерк его художественной деятельности и оценка его религиозных и моральных идей. — СПб., 1911.
8. *Толстая А.А.* Мои воспоминания о Л.Н. Толстом (С его письмами ко мне) / Л.Н. Толстой и А.А. Толстая. Переписка (1857 — 1903): Изд. подготовили Н.И. Азарова, Л.В. Гладкова, О.А. Голиненко, Б.М. Шумова. — М.: 2011.
9. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. (Юбилейное издание): В 90 т. — М.- Л.: 1928—1958.
10. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 100 т. Т. 19. — М.: 2000.
11. *Л.Н. Толстой и Н.Н. Страхов*. Полн. собр. переписки: Сост. Л.Д. Громова и Т.Г. Никифорова, ред. А.А. Донсков. — Оттава, 2003.
12. *Эйхенбаум Б.М.* О противоречиях Льва Толстого / Эйхенбаум Б.М. О прозе: Сб. ст. — Л.: 1969.

«Братья Карамазовы».  
Алёша



Елена Гальцова\*

«Земля»  
в первом переводе  
«Записок  
из подполья»  
во Франции  
(1886)\*\*

**Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский, «Записки из подполья», перевод 1886 года, «земля», почвенничество

**Keywords:** F.M. Dostoevsky, "Notes from underground", translated in 1886, "earth", pochvennichestvo

\* Доктор филологических наук, главный научный сотрудник и заведующая научной лабораторией Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва.

\*\* Статья подготовлена при поддержке проекта РФФИ № 18-012-90044 Достоевский, название гранта: «"Записки из подполья" Ф.М. Достоевского и проблема «подпольного человека» в культуре Европы и Америки конца XIX – начала XXI вв.»

ewlen2006@mail.ru

Статья посвящена первому переводу «Записок из подполья» на французский язык, вышедшему в 1886 г. под названием «L'Esprit souterrain» («Подземный дух») и оказавшего большое влияние на европейскую рецепцию этой повести в традиционалистском духе. Причина подобного интереса к этому переводу кроется в специфической трактовке вопроса о «земле» и «почве», подчас более решительной, чем это было у Достоевского. В статье анализируется также исправленное и дополненное в 1929 г. переиздание этого перевода, а также его переложения на итальянский язык 1930 и 1933 гг.

The article is devoted to the first translation of «Notes from underground» into French, published in 1886 under the title «L'esprit souterrain» («Underground Spirit») and had a great influence on the European reception of this story in the traditionalist spirit. The reason for such interest in this translation lies in the specific interpretation of the question of «land» and «soil», sometimes more decisive than it was in Dostoevsky. The article also analyzes the revised and supplemented reissue of this translation in 1929, as well as its translations into Italian in 1930 and 1933.

Во французской культуре повесть «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского на особом счету. Разумеется, она менее популярна, чем «Преступление и наказание», «Идиот» или «Братья Карамазовы», однако именно с ней связано одно из самых влиятельных литературных течений XX века — экзистенциализм, и знаменитым посредником между Достоевским и французской культурой в этом направлении интерпретации оказался Лев Шестов. Об этом написано немало книг и статей, и этот факт часто упоминается даже в популярных издательских аннотациях к переводам этого произведения Достоевского.

Однако «Записки из подполья» во французской рецепции (и в целом — в западной) являются собой не только предвестие экзистенциализма. В данной статье мы сосредоточимся на самых первых попытках осмысления повести, воплощенных в первом переводе, который, как нам представляется, послужил импульсом для многообразных трактовок, не утративших актуальность, несмо-

тря на то, что на данный момент можно насчитать более 10 разных переводов на французский язык (более подробно см. [1]).

Первый перевод «Записок из подполья» вышел в 1886 г. под названием «L'Esprit souterrain» [2], которое можно перевести на русский язык самыми разными способами, если учесть, что слово «esprit» переводится и как «дух», и как «разум», «сознание», а слово «souterrain» буквально означает «подземный», но, разумеется, может быть переведено и как «подпольный». К вариантам «Подземный дух»<sup>1</sup>, «Подземный разум», «Подпольный дух» и «Подпольный разум» можно добавить и неоромантическое «Подпольный гений», каким обозначали этот перевод в России в начале XX в.

Перевод вышел практически одновременно с книгой Эжена Мельхиора де Воюэ «Русский роман», благодаря которой во Франции на долгие годы установилась мода на русскую культуру. Виконт де Воюэ не был ни литературоведом, ни писателем, но, скорее, «беллетристом», прекрасно разбиравшимся в идеологических и политических вопросах своего времени: бывший дипломат (он служил в Санкт-Петербурге), он занимался подготовкой франко-русского союза. Как пишет де Воюэ в предисловии к «Русскому роману», он не собирался писать научный трактат, но стремился неким образом сблизить культуры двух стран, Франции и России, «посредством духовного взаимопроникновения» [3, с. VII].

Аристократ, католик, он был, как бы сказали в ту эпоху в России, французским «почвенником», и его воззрения несомненно влияли на первые переводы русских писателей (особенно Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого) на французский язык. Его «почвенничество» проявлялось в специфической неоромантической трактовке трудов позитивиста Ипполита Тэна, в которых де Воюэ обращает особое внимание на роль «земли» в формировании художественного творчества. Именно в русской литературе де Воюэ видит идеальное воплощение связи с почвой, и на этом основании он выстраивает свою концепцию «русской души», оказавшуюся востребованной в западной культуре не только в XIX в., но и в течение почти всего XX в.».

<sup>1</sup> В данной статье мы будем придерживаться варианта «Подземный дух».

Во французской культуре повесть «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского на особом счету. Разумеется, она менее популярна, чем «Преступление и наказание», «Идиот» или «Братья Карамазовы», однако именно с ней связано одно из самых влиятельных литературных течений XX века — экзистенциализм, и знаменитым посредником между Достоевским и французской культурой в этом направлении интерпретации оказался Лев Шестов. Об этом написано немало книг и статей, и этот факт часто упоминается даже в популярных издательских аннотациях к переводам этого произведения Достоевского

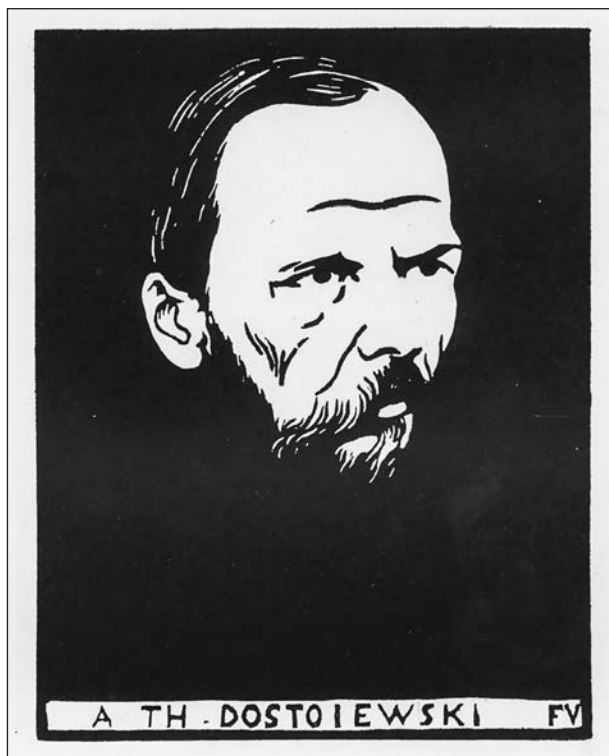


Вот как, например, де Воюэ пишет о Тургеневе: «Талант писателя <...> был ни чем иным, как непосредственной эманацией этой земли, спонтанной передачей поэзии, разлитой во всех окружающих вещах; каждая страница его произведений пронизана, если воспользоваться выражением Грибоедова, «дымом Отечества» [3, р. 148].

Ибо «земля» для де Воюэ — это не просто «климат», «раса» и народные традиции (т. е. то, о чем писал Тэн в «Истории английской литературы»), но нечто более глобальное: «земля» связана с сакральным. Приведем его слова из предисловия к «Русскому роману»:

«Чтобы представить вкратце наши мысли относительно того, чем должен был бы быть реализм, мне хотелось бы подыскать формулировку, способную определить одновременно и его метод, и его творческий потенциал. Единственная, которую я нашел, далеко не нова; но я не знаю ничего лучшего, ничего более научного, ничего, что точнее определяло бы тайну любого творения: “Создал Господь Бог человека из праха земного”. Посмотрите, как верно это выражение — “прах земной”, сколько в нем смысла! Ничего не предрешая и ничему не





Худ. Ф. Валлотон.  
Портрет Достоевского. 1895 г.

противоречя, оно заключает в себе все знание о происхождении жизни, знание, о котором мы лишь догадываемся. Оно показывает этот первый трепет влажной материи, в которой постепенно формировались и усовершенствовались первые организмы». [4, с. 516].

Таким образом, «земля», оставаясь, разумеется, часть «местного колорита», оказывается той самой субстанцией, в которую Бог вдохнул жизнь: во французском оригинале книги используется не просто слово «terre» («земля»), но «limon de la terre» (в русской традиции — «прах земной», «глина»). Отметим также, что во французских переводах Библии присутствуют и другие выражения, для обозначения такой «земли» — «roussière de la terre» (буквально «пыль земная») и «argile» («глина»). И в свете рассуждений де Вогюэ мы решили проверить, как в первом переводе «Записок из подполья» трактуются слова Достоевского, прямо или косвенно связанные с его отношением к «почвенничеству».

Первый перевод «Записок из подполья» был сделан уроженцем Российской империи, по-

пуляризатором русской литературы во Франции Ильей Даниловичем Гальпериным-Каминским (1858–1936) и французским поэтом, одним из теоретиков символизма Шарлем Морисом (1861–1919). Переводчики не только не скрывали, но подчеркивали, что эта книга была вольной «адаптацией», а вовсе не точным переводом: под этим названием были объединены два произведения, написанные Достоевским в разное время: «Хозяйка» (1847) и собственно «Записки из подполья» (1864) — в виде двух частей «Катя» и «Лиза», — и в них был общий герой — Василий Ордынцов (из «Хозяйки»). Такой подход к первым переводам Достоевского был типичен для того времени, тем более, что издатели явно хотели опубликовать именно «роман», а не довольно короткую повесть. Не исключено, что некоторую роль сыграла и репутация этой повести в России, где ее не очень высоко ценили. Как писал в 1881 г. Жан Флери, «для того, чтобы понравиться французской публике, романы Достоевского необходимо перестроить и довести до формального совершенства, как мы это уже делали с некоторыми эрудированными произведениями немецкой культуры» [5].

Книга «Подземный дух» многократно переиздавалась. В 1929 г. вышло «исправленное» переиздание с предисловием Гальперина-Каминского; причем этот факт очень показателен, ибо к тому времени уже были сделаны другие переводы «Записок из подполья», например, Ж.-В. (Владимира) Бинштока (под названием, выглядящем в обратном переводе как «Подполье», «Le sous-sol», 1909), Б. де Шлёцера («Подземный голос», «La voix souterraine», 1926), А. Монго и М. Лаваля («Мемуары, написанные в подземелье», «Mémoires écrits dans un souterrain», 1926). Но и на этом история «Подземного духа» не остановилась. Несмотря на большое количество новых переводов (выходивших под разными названиями — «Из глубины подземелья»; «Заметки из подполья», «В моем подземелье» и т.д.), в 1979 г. появилось еще одно его переиздание, обработанное Тьерри де Шатреттом [7], поклонником творчества не столько Достоевского, сколько самого Гальперина-Каминского. Подобная «экзегумация» отнюдь не самого точного перевода, название которого, впрочем, было изменено

«Ищите любви и копите любовь в сердцах ваших.  
Любовь столь всесильна, что перерождает и нас самих»  
(Достоевский)



Портрет Ф.М. Достоевского  
работы Виталия Линницкого



Музей-квартира Ф.М. Достоевского  
в Москве: здесь прошло детство  
писателя

Памятник  
Ф.М. Достоевскому  
в Москве перед зданием  
Российской Государственной  
библиотеки (скульптор  
Александр Рукавишников)



Музей-квартира  
Ф.М. Достоевского  
в Москве.  
Интерьер



Памятник Ф.М. Достоевскому  
в Москве  
(скульптор Сергей Меркуров).  
Фото 1920-х гг.

Памятник Ф.М. Достоевскому  
в Москве  
(скульптор Сергей Меркуров).  
Современный вид



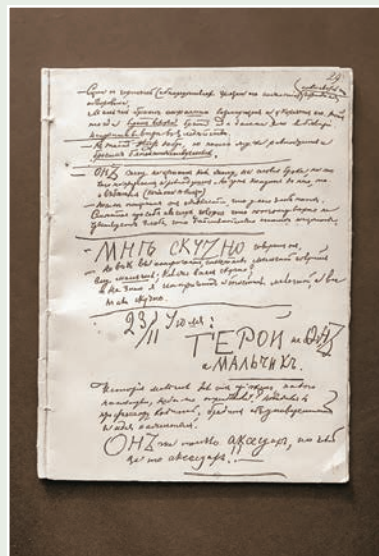
Церковь Успения  
Богоматери в Москве  
на Покровке, где любил  
бывать Ф.М. Достоевский



«Любить человека — значит, видеть его таким,  
каким его замыслил Бог» (Достоевский)



Музей-квартира Ф.М. Достоевского в Москве



Из фондов Музея-квартиры Ф.М. Достоевского в Москве:  
редкие издания, иллюстрации к произведениям, рукописи и автограф Ф.М. Достоевского



# «Жизнь задыхается без цели...»

(Достоевский)



Портрет Ф.М. Достоевского  
работы Владимира Фаворского



Дом в Столярном переулке,  
где жил Ф.М. Достоевский  
в 60-х гг. XIX в.  
Санкт-Петербург



Канал Грибоедова.  
Дом Сонечки  
Мармеладовой.  
Санкт-Петербург



Средняя Подъяческая  
улица, 1.  
Дом старухи-процентщицы.  
Санкт-Петербург



Музей Ф.М. Достоевского  
в Санкт-Петербурге.  
Кабинет  
А.Г. Достоевской



Музей Ф.М. Достоевского  
в Санкт-Петербурге.  
Кабинет Ф.М. Достоевского



Собор Владимирской иконы  
Божией Матери, где любил бывать  
Ф.М. Достоевский. Санкт-Петербург



# «Причастный Тайнам...»

(Александр Блок)



Сашура Блок с матерью. 1882 г.



На крыльце дома в Шахматове. 1894 г.  
Слева направо: А. Блок, мать поэта А.А. Кублицкая-Пиоттух,  
дед поэта Н.А. Бекетов, Н.Н. Бекетов,  
бабушка поэта Е.Г. Бекетова, тетя поэта М.А. Бекетова



Баня в Шахматово. Рис. А. Блока.  
6 июня 1900 г.



А.А. Блок с женой Л.Д. Блок  
на балконе дома  
на Офицерской.  
Петроград. 1919 г.



А.А. Блок. 1920 г.  
Фотография  
М.С. Наппельбаума



Станция Озерки. Нач. XX в.  
Открытка из альбома А. Блока.  
Институт русской литературы  
(Пушкинский Дом) РАН

Церковь Петра и Павла  
в Шуваловском парке.  
Санкт-Петербург.  
Нач. XX в.  
Открытка из альбома  
А. Блока.  
Институт русской литературы  
(Пушкинский Дом) РАН

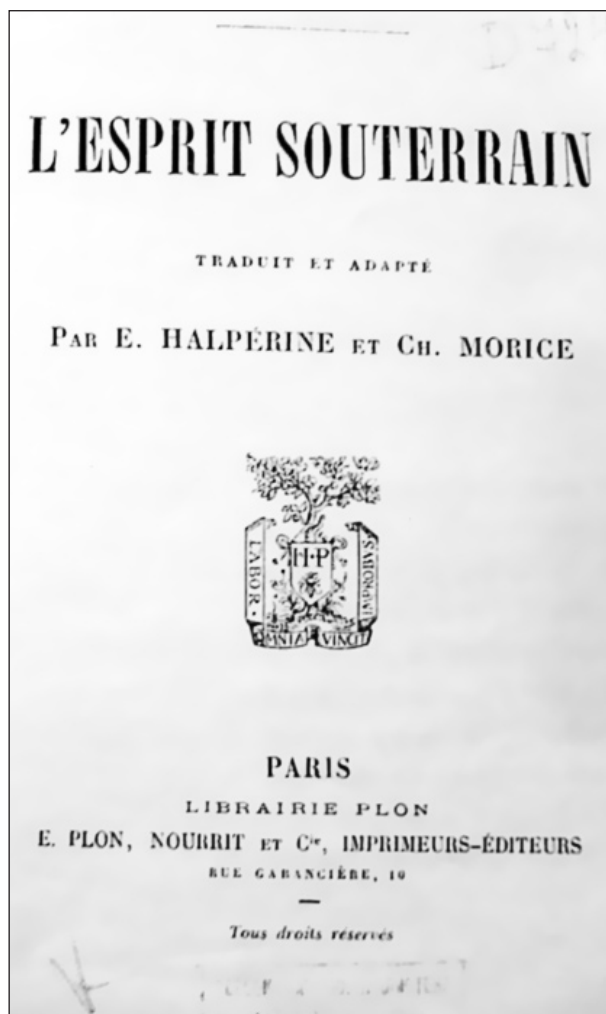


на не менее фантастическое — «Подземный человек», свидетельствует о перемещении внимания с произведений русского автора на историю их вхождения во французскую культуру.

Гальперин-Каминский любил цитировать слова де Воюэ, которые можно считать квинтэссенцией французского мифа о русской душе: «Если бы вы знали, как низко она может опускаться! Если бы вы знали, сколь высоко она может воспарить! **И какие беспорядочные рывки!**» [3, р. 234]. Загадочная русская душа, частью которой являлся и неподвластный картезианскому уму подпольный, буквально — «подземный» — разум или дух, была не просто колоритным казусом — она обладала определенным идеологическим смыслом, который, согласно де Воюэ, мог бы показать путь для преодоления, характерного для французской культуры пессимизма. За кажущейся «наивностью» этих первых переводов стояла четкая идеологическая программа адаптации произведений Достоевского в том ключе, какой был предложен де Воюэ.

Часть «Подземного духа», соответствовавшая «Запискам из подполья» была переделана кардинальным образом, повествование от первого лица сопровождалось историей рукописи, которая хранилась у Аполлона, исчезло деление на две части — «Подполье» и «По поводу мокрого снега», рассуждения подпольного подверглись большим сокращениям, и таким образом на первый план вышла событийная сторона повести и т.д. Одним из любопытных примеров расхождения с оригиналом является опущение рассуждений о Клеопатре и золотых булавах, вероятно показавшимся адаптаторам слишком жестокими, а также упоминания о Хрустальном дворце и птице Каган, вместо которых возникли рассуждения о «золотом веке»: «Alors sera fondé le Temple du Bonheur, alors... en un mot, **c'est alors que sera venu l'âge d'or**, что звучит в обратном переводе так: «Тогда выстроится Храм Счастья, тогда... одним словом, тогда придет золотой век» [2, с. 83].

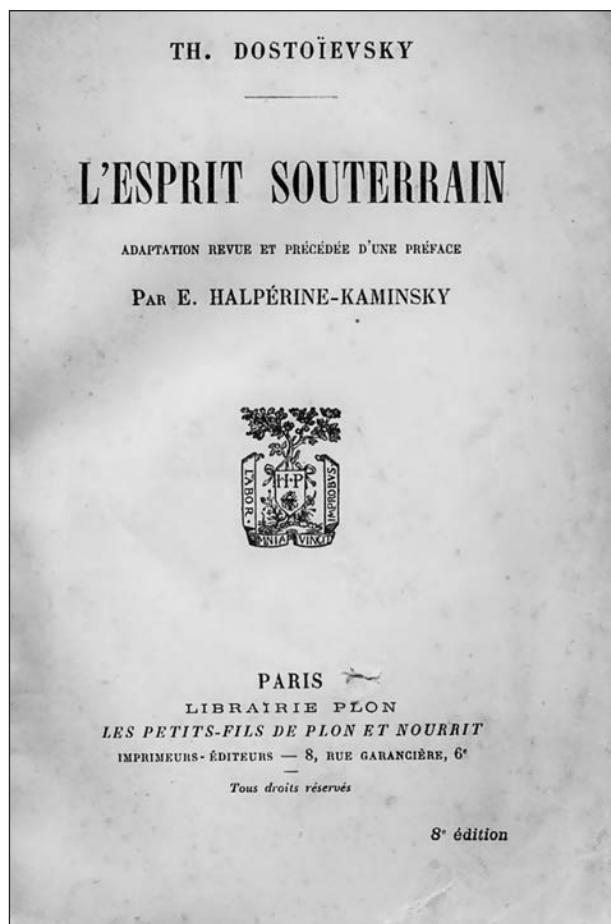
«Золотой век», несмотря на сбой в представлении времени (абсолютное прошлое время, в отличие от Хрустального дворца как образа настоящего и будущего), свидетельствует о стремлении к интерпретации текста Достоевского. Лейтмотив «золота», проявившийся в «золотых



Издание «L'Esprit souterrain» 1886 г.

мечтах» и рассуждениях о «самой выгодной выгоде» и прочих «экономических» тем, а также в «золотых булавах» Клеопатры, транспонируется в переводе в социальный контекст, а также предвещает любовную историю, в которой подпольный представляет отношения между мужчиной и женщиной почти в райских тонах, словно речь идет об Адаме и Еве... Разумеется, «золотой век» Гальперина-Каминского, это и насквозь иронический образ, очень двусмысленный, и, в том числе, навеянный прекрасным знанием всего творчества Достоевского в целом и особенно его пятикнижия. И в нем слышится предвестие поэтических мечтаний подпольного о супружеской жизни с Лизой, подкрепленные навязчивым цитированием Н.А. Некрасова: проделанная переводчиками «адаптация» при-





Издание «L'Esprit souterrain» 1929 г.

дает большую стройность композиции всего произведения — «романа» «Подземный дух».

Напомним, что размышления об «идиллии» приводят подпольного к выводу о нежелательности визита Лизы, которую он сам же пригласил. В 8 главе части «По поводу мокрого снега» его посещают мысли, в которых золотые мечты смешиваются с горьким сарказмом. И здесь возникает слово «почва», ассоциирующееся с идеологическим контекстом эпохи Достоевского:

«И как мало, мало, — думал я мимоходом, — нужно было слов, как мало нужно было идиллии (да и идиллии-то еще напускной, книжной, сочиненной), чтоб тотчас же и повернуть всю человеческую душу по-своему. То-то девственность-то! То-то свежесть-то **почвы!**»

Гальперин-Каминский прекрасно понимает это слово именно как термин эпохи и переводит его в духе де Вогюэ — как «глина», из которой был создан первый человек:

«Et qu'il a fallu peu de paroles, — observais-je en passant, — qu'il a fallu peu d'idylle (et d'idylle livresque, artificielle, factice) pour retourner toute mon âme! Ah! la persistante virginité! Ah! le perpétuel renouveau de l'argile humaine!» [2, с. 265] (буквальный перевод: «И надо было так мало слов, — заметил я мимоходом, — так мало идиллии (и идиллии книжной, искусственной, фальшивой), чтобы перевернуть всю мою душу! О! Неизбывная девственность! О! вечное возобновление человеческой глины!»).

Перевод в какой-то степени даже усиливает библейские аллюзии, т. е. придает тексту более серьезное сакральное содержание, чем это было у Достоевского, при этом видно, что адаптаторам очень трудно передать ироническое звучание, отметим впрочем, что именно ирония является наиболее сложной для перевода практически во всех известных нам попытках переложения повести на французский язык.

Выявление библейского подтекста «почвы» может показаться лишь данью времени — ведь Гальперин-Каминский и Морис переводят в эпоху расцвета символизма и развития национального самосознания во Франции, происходящего под знаком борьбы с «декадансом», — однако дальнейшая судьба этого перевода только подтверждает выявленную нами стратегию. Об этом свидетельствует перевод выражений, которые современные российские комментаторы считают «характерными» для размышлений Достоевского о почвенничестве, опубликованных в журналах «Время» и «Эпоха» в начале 1860-х гг. [8, с. 520]. Приведем слова из первой части «Записок из подполья» (глава 4):

«Я вас прошу, господа, прислушайтесь когда-нибудь к стонам образованного человека девятнадцатого столетия, страдающего зубами, этак на второй или на третий день болезни, когда он начинает уже не так стонать, как в первый день стонал, то есть не просто оттого, что зубы болят; не так, как какой-нибудь грубый мужик, а так, как человек тронутый развитием и европейской цивилизацией стонет, как человек, **«отрешившийся от почвы и народных начал»**, как теперь выражаются.»

В переводе 1886 г. финал этого пассажа представлен описательно, французского читателя «не нагружают» российскими реалиями, за исключением, пожалуй, ставшего уже при-

вычным экзотического слова «мужик», смыслы концентрируются вокруг понятия «народ»:

«Je ne parle pas d'un grossier moujik, je parle de quelque personnage faussé par l'éducation du temps, par les raffinements de la civilisation européenne, et qui geint en homme **élevé au-dessus du niveau naturel et des principes populaires**, comme on dit aujourd'hui» [2, с. 174]. (буквальный перевод: «Я не говорю о грубом мужике, я говорю о некоем персонаже, испорченном современным ему образованием, утонченностями европейской цивилизации, который стонет от того, что он оказался вырван из природного уровня и народных принципов, как принято говорить сегодня»).

Однако в 1929 г. во втором издании Гальперин-Каминский исправляет перевод, и приводит цитату, в которой используется слово «terrain» («земля», «почва», «участок земли»):

Je ne parle pas d'un grossier moujik, je parle de quelque personnage faussé par l'éducation du temps, par les raffinements de la civilisation européenne, **et qui « a perdu le terrain et l'esprit nationaux»**, comme on dit aujourd'hui. [6, с. 148-149] (буквальный перевод финала: о некоем персонаже <...>, «утратившим почву и национальный дух», как принято говорить сегодня»)

Эта правка представляется нам чрезвычайно показательной для дальнейшей рецепции «Записок из подполья» во Франции и в Европе. Общеизвестен тот факт, что первый вариант «Подземного духа», опубликованный в 1886 г. был переведен на европейские языки — нидерландский (1887), испанский (1900, 1920) и др. Однако еще более значимым нам представляются два разных итальянских перевода с французского, сделанных в 1930 [9] и 1933 [10] годах и неоднократно переиздававшихся. Они были основаны именно на втором издании, об этом свидетельствует перевод вышеприведенного пассажи<sup>2</sup>, причем эти книги вышли уже после того, как Этторе Ло Гатто опубликовал в 1919 г.

<sup>2</sup> «Non parlo di un grossolano contadino: parlo di qualche personaggio che abbia avuto l'educazione de tempo, le radunatezze della civiltà europea, e che geme da uomo che « ha perduto il terreno et lo spirito nazionale », come si dice oggi» [9, p. 144]; «Non parlo di un rozzo mugik; parlo di un qualche personaggio che sia dotato dell'istruzione del nostro tempo, delle raffinatezze della civiltà european et che germa per « aver perduto il terreno e lo spirito nazionali », come si dice oggidi» [10, p. 153].

свой перевод «Записок из подполья» с русского языка...

Возможно, «магия» названия этого перевода связана именно с «землей» и «подземельем» — «souterrain». Отметим, что Гальперин-Каминский усилил и чисто «хтоническую» составляющую «подполья», которое он интерпретировал как «подземелье»: во французском переводе «мышь» оказывается «крысой» («un rat»), то есть существом более опасным, более связанным с темой смерти, в отличие от более безобидной «мыши».

Разумеется, здесь речь идет о сознательной интерпретации, а не ошибке переводчиков. В предисловии к изданию 1929 г. Гальперин-Каминский настаивал на ценности этого названия, которое словно было призвано служить одним из воплощений загадочной русской «души», терзаемой демоническим «духом». В своем предисловии к переизданию 1929 г. Гальперин-Каминский настаивал именно на демонической интерпретации слова «дух»: здесь он спорил с философом Львом Шестовым и его переводчиком Борисом Шлёцером, переведившим в своих трудах название повести Достоевского как «Подземный голос». «Голос», или «глас» (по-французски это одно и то же слово), по мнению Гальперина-Каминского, ассоциируется с «гласом божественным», что противоречит замыслу автора. Гальперин-Каминский настаивал на невозможности переводить название буквально, а перевод Владимира Бинштока «Подполье» считает сбивающим с толку, потому что в нем слишком просвечивает смысл «жизнь низов общества», что, по мнению Гальперина-Каминского, не соответствует замыслу Достоевского. Для доказательства правильности своего перевода названия Гальперин-Каминский опирался в переиздании и на рассуждения отнюдь не дружественного ему «большевистского» критика — Л.П. Гроссмана, автора книги «Путь Достоевского» (Л., изд. Брокгауз-Ефрон, 1924).

Слово «souterrain» будет впоследствии неоднократно использоваться в переводах повести на французский язык, и его конкретная связь с «землей», легко выявляемая в первом переводе, будет стираться. Тем не менее, название, придуманное Гальпериным-Каминским и Морисом, будет использоваться писателя-

ми, совершенно далекими от какого бы то ни было почвенничества, но склонными к ницшеанской и экзистенциалистской трактовке Достоевского, как, например, Андре Жид или Жорж Батай, его будут неоднократно использовать в театральных постановках во Франции и Бельгии, и т.д., что свидетельствует об особой суггестивной силе анализируемого словосочетания. Осмелимся предположить, что первый французский перевод, при всем своем несовершенстве и порой чрезмерным домысливанием «почвеннических» и христианских аллюзий, привлекал именно в качестве попытки представления «Записок из подполья» как некоей квинтэссенции проблематики и всего творчества Достоевского, и «русского романа» как такового.

### Литература

1. Гальцова Е.Д. «Деньги и проценты в переводах на французский язык “Записок из подполья” Ф.М. Достоевского: вопросы экономики, этики и эротики» // Сборник Матице Српске за славистику — Zbornik Matice Srpske za Slavistiku-Matica Srpska Journal of Slavic Studies, № 99, 2021. — С. 75–92.
2. *Dostoïevsky Th.* L'Esprit souterrain. Traduit et adapté par E. Halpérine et Ch. Morice. — Paris : Plon, 1886. — 298 p.
3. *Voguë E.-M. de.* Le Roman russe. — Paris: Plon, 1886. — 347 p.
4. *Вогюэ Э.-М. де.* Русский роман. Предисловие /Пер. с франц. С.Ю. Васильевой под редакцией П.Р. Заборова // К истории идей на Западе.: «Русская идея» /Под. ред. В.Е. Багно и М.Э. Маликовой. — СПб: Петрополис, 2010. — С. 499–503.
5. *Fleury J.* «Deux romanciers russes contemporains : Dostoïevski et Pissemski» // La Revue Bleue, Le 26 février 1881.
6. *Dostoïevski F.* L'Esprit souterrain. Adaptation revue et précédée d'une préface par E. Galpérine-Kaminsky. — Paris : Plon, 1929. — 259 p.
7. *Dostoïevsky F.M.* L'Homme souterrain (précédé de La Logeuse); Traduction de Evgueni Halperine-Kaminski et Thierry de Chatrette. [Tarascon-sur-Ariège]: Editions Résonances, collection «Les alluvions séculaires» (dirigée par Thierry de Chatrette), 1979. — 235 p.
8. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: В 35 т. Т. 5. — СПб: Наука, 2016. — 631 с.
9. *Dostoïevski F.* Lo spirito sotterraneo / traduzione dal russo di Leo Gastovinski. — Milano: Bietti, 1930. — 236 p.
10. *Dostoïevski F.* Lo spirito sotterraneo / traduzione dal francese di Decio Cinti. — Milano: Sonzogno, 1933. — 252 p.

## Прощанье

### Из «Смоленских мотивов»

Прощанье — это прощенье.  
 Простимся, простим. Пока.  
 Прощание — разрешение  
 Уйти. На день? На века.  
 Прощание — это страданье,  
 Горечь, что не избыть.  
 Прощанье — воспоминанье,  
 К радости высшей нить.  
 Прощание — ливни, грозы,  
 Прощанье — капли росы.  
 Прощание — это слёзы,  
 До последней слезы.  
 Прощание — это рана,  
 Которую не зашить.  
 Прощание — это рано  
 Проснуться, уйти, забыть.

Прощание — это губы  
 Ее — уже не твои.  
 Прощание — это грубо  
 Порвать стихи о любви.  
 Прощанье — это паденье  
 С высоких самых небес.  
 Прощанье — это прощенье,  
 Предлог и приставка — «без».  
 Без тебя безнадежно  
 Будет наверняка,  
 Будет мне очень сложно,  
 Невозможно... Пока...

*Александр Посохов,  
 русский поэт*





«Видение Ангелии»  
(Иван Карамазов)

Анастасия Гачева\*

## Человек и история в мире Достоевского: версии персонажей и версия писателя (статья первая)\*

В статье исследуется художественно-философский диалог Ф.М. Достоевского с историсофскими и антропологическими моделями современной ему эпохи, представленными сквозь призму мысли и действия его персонажей. На основе анализа записи от 16 апреля 1864 г. и набросков статьи «Социализм и христианство» реконструируется образ совершенного человека и совершенной общности, построенный на идеале любви и жертвы, неслиянно-нераздельного единства личностей. Утверждается, что этот образ является у Достоевского мерилем оценки представлений о человеке и социальных установок, которые свойственны как героям его раннего творчества, так и персонажам романов и повестей 1860–1870-х гг.

The article examines the artistic and philosophical dialogue of F.M. Dostoevsky with the historiosophical and anthropological models of his contemporary era, presented through the prism of his characters' thoughts and actions. On the basis of the analysis of the record dated the 16 th of April 1864 and the sketches of the article "Socialism and Christianity", the image of a perfect man and the ideal community is reconstructed, built on the ideal of love and sacrifice, the inseparable unity of individuals. It is argued that this image is a measure of Dostoevsky's assessment of ideas about man and social attitudes that are characteristic of both the heroes of his early works and the characters of novels and novellas of the 1860s and 1870s.

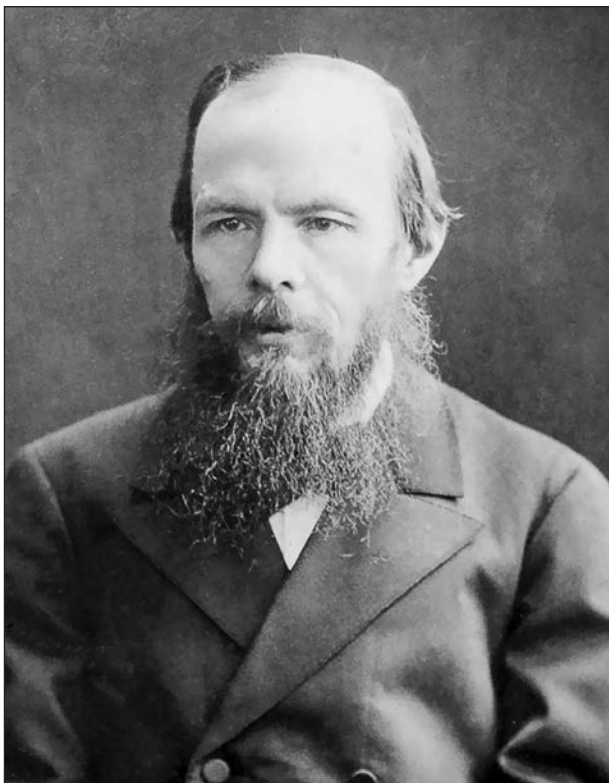
В книге «Проблемы поэтики Достоевского», говоря о полифонизме писателя как особенности его творческого метода и построения текста, М.М. Бахтин подчеркивал полноценность и полновесность слова героя, который выступает не рупором авторской идеи и не объектом художественного изображения, а субъектом диалога о мире, человеке, истории, будущем. Раскольников, Мышкин, Ставрогин, Иван Карамазов, Великий Инквизитор, старец Зосима выступают в романной Вселенной Достоевского носителями каждый — своего собственного образа мира и представления о человеке, который они отстаивают в споре друг с другом и с которым ведет прямой диалог автор, доводя тем самым до полноты субъект-субъектное отношение, делая его основой своей художественной системы [1].

**Ключевые слова:** творчество Ф.М. Достоевского, мировоззрение персонажей писателя, художественно-философский диалог, антропология, философия истории, идеальная общность, любовь, жертва

**Keywords:** creativity of F.M. Dostoevsky, worldview of the writer's characters, artistic and philosophical dialogue, anthropology, philosophy of history, ideal community, love, sacrifice

\* Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, зав. отделом музейно-экскурсионной работы Библиотеки № 180 ЦБС ЮЗАО, член Международного общества Ф.М. Достоевского, Москва.

\*\* Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432-П). The research has been carried out at Gorky Institute of world literature of the Russian Academy of Sciences at the expense of the Russian science Foundation grant (RSF, project no. 17-18-01432-П).



Ф.М. Достоевский. Фотопортрет.  
Фотография К.А. Шапиро, 1879

Опираясь на этот тезис М.М. Бахтина, попытаемся взглянуть на романную вселенную Достоевского сквозь призму диалога писателя со взглядами его героев на историю и человека. Диалог этот разворачивается как внутри художественного текста, так и на страницах публицистики и эпистолярия, и ведется он абсолютно на равных.

Писатель не редуцирует, не упрощает и не оплощает иную точку зрения, даже в тех случаях, когда она ему глубинно чужда, а подчас и прямо антагонистична, не соблазняется легким решением, дабы было удобнее и проще ее опровергнуть, но дает героям, говорящим и действующим внутри его художественных сюжетов или появляющимся на страницах «Дневника писателя», высказаться «до конца», заявить свою мысль максимально остро и убеждающе, так, как это сделал бы, уже не в литературе, а в жизни, реальный собеседник и полемист.

Но и сам ответно высказывается во всей полноте — ибо для него вопрос «как поверуши» — совсем не частное дело. Образ веры для

Достоевского есть образ действия, а значит взаимодействия с другими людьми, с миром и Богом, даже если горделивое «я», не нуждающееся в гипотезе Бога, мыслит и живет так, как будто Его не существует. Индивидуум — не песчинка, не *quantité négligeable* (величина, которой можно пренебречь) в истории и природе, но — личность, связанная невидимыми нитями с целым миром и человечеством, и не только с живущими, но и с ушедшими, и с теми, кому еще предстоит прийти в этот мир: «Да и с детьми, и с потомками, и с предками, и со всем человечеством человек единый целокупный организм» [8, т. 27, 46]. Мысль и действие каждого, его душевно-духовный настрой и судьба имеют значение в общем движении мира к той «общей гармонии, братскому окончательному согласию всех племен по Христову евангельскому закону» [8, т. 26, 148], чаяние которой выражает писатель в финале «Пушкинской речи».

Голосами своих героев Достоевский озвучивает антропологические и историософские модели, в диалоге с которыми разворачивается его собственное понимание человека и истории. За одними манифестами персонажей стоят идейные системы прошлого и настоящего, различные социальные практики, течения и мировоззрения, увлекавшие современников писателя: идеалы Просвещения и русское западничество (Степан Трофимович Верховенский, Версилов), славянофильство (Шатов), социализм (Шигалев), нечаевщина (Петруша Верховенский со товарищи), позитивизм и нигилизм (Ракитин) и др.

Другие, как тирада идейного самоубийцы в «Дневнике писателя» (глава «Приговор»), рождены новейшими данными науки: герой бросает перчатку природе, сотворившей человека «сознающим, стало быть страдающим», фатально стреноженным необходимостью и принужденным жить в перспективе тепловой смерти Вселенной, под дамокловым мечом «грозящего завтра нуля» [8, т. 23, 146, 147], который ожидает уже не только каждую особь, проходящую свой путь на земле, но и всё мироздание.

Индивидуализм, прометеизм, материократия, «телеги, подвозящие хлеб человечеству» [8, т. 8, 312], прогрессизм и отрицание ононого, безудержный оптимизм, вытесняющий пони-

мание противоречивости жизни и человека, и обескряливающий пессимизм, солипсизм и идеал «муравейника» — эти и множество других умонастроений, идей, установок звучат в полифонии художественного целого, формируя духовный склад и определяя судьбы персонажей, и не только персонажей — но и в целом романного мира, за которым у Достоевского встает образ Вселенной и образ истории.

Каждая большая и малая вещь писателя, будь то «Записки из мертвого дома» или «Записки из подполья», романы «великого пятикнижия» и художественные тексты «Дневника писателя», — это борьба за историю и человека, за их высветление, за поворот мира на Божьи пути.

В этой борьбе Достоевский обретает в своих героях не только оппонентов, но и единомышленников и соработников. Целый ряд персонажей писателя оказывается ему родственен по своим главным интенциям, либо вызывает в нем сочувственный отклик то одной, то другой гранью мысли. Последнее относится не только к положительно-прекрасным героям, которые, подобно Достоевскому, на своем языке и со своими индивидуальными склонениями, исповедуют веру во всепримирение и обновление человечества, несут в своем сердце воплощенный образ милующей и просветляющей Христовой любви, чают обращения государства и общества в Церковь (это Сонечка Мармеладова, Князь Мышкин, Алеша Карамазов, Макар Долгорукий, старец Зосима), но и к тем, кто, как Раскольников, Версильов, Дмитрий и Иван Карамазовы, герой «Жития великого грешника» не замирают в самоуверенной стагнации, не живут «в свое пузо» [8, т. 27, 51], но находятся в постоянной внутренней динамике, задаются вопросом: «Возможно ли серьезно и вправду верить?» [8, т. 11, 179].

Более того, и экзистенциальные бунтари: «подпольный парадоксалист» и «самоубийца-материалист» в «Дневнике писателя», Кириллов в романе «Бесы» становятся единомышленниками Достоевского в борьбе за человека, ибо не приемлют окорачивания и упрощения личности, не смиряются с ее стреноженностью падшим и смертным порядком природы, не приемлют манипуляции человеком в социальной практике и дробных, «прокрустовых» идеалов истории, презирают «пищеварительную фило-

софию» и самим своим бунтом, методом «от противного» утверждают ту бесконечность и неисчерпаемость личности и то чаяние Абсолюта, которое свидетельствует о том, что «человек — не простое земное животное, а связан с другими мирами и с вечностью» [8, т. 26, 165].

Здесь возникает вопрос, по поводу которого среди исследователей Достоевского не прекращаются споры. В каких случаях и в какой степени слово героя может быть отождествлено со словом самого Достоевского? Можно ли считать позицией писателя высказывания о смысле Боговоплощения, об истории как движении к милениуму, о том, что путь к преодолению «теперешних шатаний, недоумений, пауперизма» в том, чтоб «были бы все как Христы» [8, т. 11, 193–194], звучащие в диалогах героев на знаменитых «фантастических страницах» подготовительных материалов к роману «Бесы», слова старца Зосимы о всеобщей вине и ответственности, «соприкосновении мирам иным» и «опыте деятельной любви» [8, т. 14, 288, 52] и др.?

На мой взгляд, важнейший критерий при идентификации данных высказываний как отражающих точку зрения Достоевского состоит в том, что высказанное в слове героя проявляется и на других уровнях организации текста — не в прямой речи, а в сюжете, сцене, образе, мотиве, композиции сцен, либо вообще за пределами романного действия — там, где Достоевский говорит уже не от «я» рассказчика, а от собственной личности, как это в эпистолярной или «Дневнике писателя».

Так, формула истинной веры, звучащая из уст Князя на фантастических страницах подготовительных материалов к роману «Бесы»: «Каяться, себя созидать, царство Христово созидать» [8, т. 11, 177] и требующая от человека не только принятия, но и *исполнения* благой вести Христа, не только личного самосовершенствования, но и благой работы в истории, ложится в основу сюжета романа «Братья Карамазовы», где движение от покаяния к самосозиданию и созиданию Царства Христова демонстрируют и бывший блестящий офицер старец Зосима, и Дмитрий Карамазов, пробивающийся к «новому, зовущему свету» и готовый «пострадать» ради того, чтобы «не было вовсе слез от сей минуты ни у кого» [8, т. 14, 457].



Она же возникает в «Дневнике писателя» в размышлениях Достоевского о «тайне первого шага»: «Исполните на себе сами, и все за вами пойдут» [8, т. 25, 63], где, кстати, звучит и критерий обретения веры, который даст затем «маловойрной даме» старец Зосима: «Постарайтесь любить Ваших ближних деятельно и неустанно» [8, т. 14, 52]. Достоевский уверяет своих читателей: «Не раздача имения обязательна и не надевание зипуна: все это лишь буква и формальность; обязательна и важна лишь *решимость ваша делать все ради деятельной любви*» [8, т. 14, 61].

Прежде чем перейти к диалогу Достоевского с его героями о человеке и истории и попытаться понять, как соотносит писатель свое антропологическое видение с представлениями о человеке своих персонажей и своих современников, палитру идей и пониманий которых он представляет в своих романах, обратимся к его письму брату Михаилу от 16 августа 1839 г. и знаменитой цитате, которую обычно приводят как его творческий манифест: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [8, т. 28 (I), 63].

Первое, что бросается в глаза в самой цитате, это экзистенциальный ракурс задачи, поставленной Достоевским самому себе: разгадка «тайны человека» предстает у писателя необходимым условием становления личности. Стать человеком значит разгадать тайну человека, причем разгадывать, возможно, придется всю жизнь, так что само время жизни фактически совпадает с этим разгадыванием.

Второй аспект смысла, тесно связанный с первым: будущий писатель понимает сложность задачи и принципиально ее не упрощает. То, о чем скажет затем от себя и в своем авторском горизонте его подпольный герой: человек — «не фортепианная клавиша» [8, т. 5, 117], внятно уже раннему Достоевскому.

Третье, что нужно отметить в сказанном: «человек есть тайна». В своем первом творческом манифесте, который в пространстве жизни и творчества соотносится с другим манифестом, сделанным в записной тетради 1880–1881 гг.: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все

глубины души человеческой» [8, т. 27, 65], Достоевский сразу же обращает от рационального, расчисленного, упрощающего представления о человеке к той трактовке личности, которая позволяет увидеть в ней явление, выходящее за пределы только естественного, наделенное духовной природой, не поддающееся законам «арифметики», но имеющее *иное* — божественное — измерение, точнее — непостижимым образом соединяющее в себе конечное и бесконечное, естественное и сверхприродное. Именно это единство обнаруживает Достоевский, погружаясь в «глубины души человеческой» и разгадывая «тайну человека».

Оба манифеста в конечном итоге сходятся в третьем высказывании, звучащем в подготовительных материалах к роману «Бесы»: «Да Христос и приходил за тем, чтоб человечество узнало, что земная природа духа человеческого может явиться в таком небесном блеске, в самом деле и во плоти, а не то что в одной только мечте и в идеале, что это и естественно и возможно» [цит. по: 15, 234]. Тайна человеческого для Достоевского — в факте Боговоплощения. Именно вочеловечение Сына Божия, в котором человеческое естество, неразрывно соединяясь с божественным, достигает полноты и совершенства, — ключ к подлинной природе человека.

Человек у Достоевского утверждается не в его нынешнем статусе: смертного, самостного, обособленного индивида, распяленного между «идеалом Мадонны» и «идеалом содомским» [8, т. 14, 100], а в перспективе его богочеловечности, «в будущей полноте Небесного Иерусалима» [13, 123], — как точно определил в свое время К.А. Степанян. В своей личной, самостной и смертной природе он не может быть мерой всех вещей. Короткодыханный индивид, наделенный противоположными качествами, способный как к созиданию, так и к разрушению, не способен не только к «самостоянию», о котором писал А.С. Пушкин, но и к тому, чтобы стать сколько-нибудь прочным фундаментом строительства социума. Именно опора на такого человека, по мысли писателя, взрывает изнутри все благородные проекты общественного переустройства. Рай невозможен «с *недоделанными* людьми» [8, т. 25, 47] — краеугольный тезис антропологии Достоевского.

Руководящим ориентиром жизни может быть только Богочеловек, только Христос как «идеал человека во плоти», «вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек» [8, т. 20, 172].

Но вернемся к письму Достоевского брату. Четвертое — что становится очевидным, как только мы возвращаем цитату о «тайне человека» в контекст эпистолярного целого: Достоевский говорит о человеке не как об отдельности, а как о существе, связанном с другими людьми неразрывной связью родства, любви и ответственности. Письмо М.М. Достоевскому начинается с признания: «Я пролил много слез о кончине отца» [8, т. 28(I), 62], отсылающего к трагической гибели М.А. Достоевского, а затем Достоевский пишет о судьбе младших братьев и сестер, горячо реагируя на намерение старшего брата ехать в имение и заниматься хозяйством, ради того, чтобы спасти семью, оставшуюся без родительского попечения. Благодаря брата за доброе его намерение («Оно бесподобно»), он призывает его не только хозяйствовать, но главное — позаботиться об их воспитании и образовании, даже если ради этого придется отречься от своих интересов, от службы и от карьеры: «Стройная организация души среди родного семейства, развитие всех стремлений из начала христианского, гордость добродетелей семейственных, страх порока и беславия — вот следствия такого воспитания. Кости родителей наших уснут тогда покойно в сырой земле; но, милый друг, многое должен ты вынести. Ты или должен рассориться, или помириться прочно с родней. Рассориться — это пагубно: сестры погибнут. Помирившись, ты должен ухаживать за ними» [8, т. 28(I), 62].

Так уже в раннем письме обозначает Достоевский тот высший, божеский принцип, которым определяется содержание личности и над которым он будет размышлять в записи у гроба первой жены от 16 апреля 1864 г.: отрицаясь себя, отдавая себя «всем и каждому безраздельно и беззаветно» [8, т. 20, 172], помогая малым и беззащитным, тем, кто особенно нуждается в помощи, и не формально, по кантовскому холодному долгу, а родственно-любовно, по зову сердца, человек не истощается, а преизбыточествует, не умаляется, а достигает «высшей цели своего индивидуального развития» [8, т. 20, 172].



Преп. Андрей Рублев. Спаситель.  
Звенигородский чин

И наконец, пятое: рядом с темой человека звучит у Достоевского в письме брату *тема семьи* — та, что волновала его на протяжении всей жизни, начиная от болезненной реакции на нестроения внутри ближней и дальней родни, продолжая настойчиво поднимаемой в «Дневнике писателя» темой «случайного семейства» и завершая манифестированной в «Подростке» и «Братьях Карамазовых» темой «семейства как практического начала любви» [8, т. 15, 249].

Позднее писатель будет противопоставлять громогласной, риторической и ни к чему не обязывающей любви к человечеству молчаливую, помнящую о Боге любовь к живому, конкретному человеку. Исповедниками не словами, но делом такого образа человека будут многие герои писателя — Сонечка Мармеладова, мужик Марей, Софья Долгорукая и странник Макар, Мышкин, Алеша, Зосима. И в родственных, семейно-отеческих связях, поднятых, как любил говорить Достоевский, «на высшую ногу», писа-

тель увидит полноту именно такой персоналистичной, конкретной, милосердной любви.

Подобно Н.Ф. Федорову, духовная встреча с которым произошла в конце жизни и который видел в сыновне-отеческой и братской любви, имеющей образец в неслиянно-нераздельном единстве ипостасей Пресвятой Троицы, ключ к восстановлению всечеловеческого родства, он трактовал семейственность и родственность не природно-язычески («совершенное обособление пары от *всех* (мало остается для всех)» — [8, т. 20, 172]), а в духе Первосвященнической молитвы «Да будут все едино, как Ты, Отче, во мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино» (Ин. 17, 21), выдвигая образ «расширяющегося семейства», в которое «вступают и неродные», образуя «новый организм» всечеловеческого и всемирного братства [8, т. 15, 249].

Письмо Достоевского брату, в сущности, уже содержит главные основания «реализма в высшем смысле», или «христианского реализма», который писатель в конце жизни называл своим творческим методом. От «Бедных людей» и «Двойника» до «Пушкинской речи» и «Братьев Карамазовых» ракурс взгляда на мир и человека у Достоевского не менялся. Думается, совершенно правы те исследователи, которые полагают, что писатель с самых первых шагов в литературе исходил из «новозаветной концепции мира, человека» из «двойной (человеческой и Божественной) природы Мессии» [9, 10].

Еще К.В. Мочульский акцентировал то обстоятельство, что Достоевский вступает в литературу как переводчик романа Бальзака «Евгения Гранде» — автора, книги которого «представлялись романтику Достоевскому завершением всего христианского искусства» [11, 229]. Уже после каторги, начав издавать вместе с братом Михаилом журнал «Время», он пишет предисловие к переводу романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», где указывает на главную «мысль всего искусства девятнадцатого столетия» — «восстановление погибшего человека», называя ее «христианской и высоконравственной» [8, т. 20, 28]. Можно со всей уверенностью утверждать, что мирозерцание Достоевского в своих главных установках, шедших от Евангелия, было единым и в ранний, докаторжный, и в зрелый период творчества. Да, от произведения к произведению писатель

оттачивал свое мастерство, находил более точные и зрелые выражения для своего видения мира и человека, но само это видение в своих изначальных евангельских основаниях не менялось.

Что же тогда представляет собой тот страшный мир, в который погружены герои ранних произведений писателя, где они чувствуют себя марионетками, ничтожными, маленькими человечками, хрупкая психея которых не выдерживает натиска дисгармонии и которые оказываются совершенно неспособными противостоять силе зла?

Что такое мир «Двойника», «Хозяйки», «Слабого сердца»? Это мир «ихнего» реализма, мир одномерного бытия, не предполагающего никакого качественного трансцензуса, мир, который прочно устаканился здесь, на земле, и не заботится ни о каких высших причинах. Сословный, стратифицированный мир, в котором есть чиновники и их начальники, есть департаменты, ежедневное присутствие, взаимные интриги, стремление обскакать друг друга по службе и снискать начальственное благоволение, есть балы и приемы, господа и слуги, богатые и бедные, удачливые и неудачники. Это нелепый, странный, глубинно бессмысленный мир, в котором люди предстают как марионетки, которые дергает за ниточки некий таинственный кукловод. Такой гофмановский, фантастический образ рождается у автора «Петербургских сновидений в стихах и прозе» (1861), вспоминающего о своем раннем творчестве: «И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудесные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколочки эти двигались, а он хохотал и все хохотал!» [8, т. 18, 71].

Можно увидеть в кукловоде Н.В. Гоголя, как это сделал в свое время С.Г. Бочаров [2, 138], и проинтерпретировать мир «Бедных людей», «Двойника», «Слабого сердца» как спор с Гоголем как критическим реалистом, спор в духе Макара Девушкина, что, впрочем, будет правдой только отчасти, ибо Достоевский чувство-



вал за гоголевской сатирой религиозное беспокойство, боление за человека<sup>1</sup> и тайные слова Гоголя: «Будьте не мертвые, а живые души. Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом, и всяк, прелазай иначе, есть тать и разбойник» [6, 443], могли бы быть сказаны им самим. Можно увидеть в нем дьявола, антагониста Творца, насмехающегося над человеком, как это делает К.А. Степанян, подчеркивающий, что здесь у Достоевского происходит «первое осознание <...> онтологической реальности зла» [13, 106]. Но можно увидеть в нем и восприятие самих героев, которые меньше всего стремятся увидеть причину случающихся с ними несчастий в себе, а склонны виноватить внешнюю силу, будь то социальная среда или внезапно возникающий в твоей жизни двойник, стремящийся занять твое место и старательно выталкивающий соперника из бытия.

«Маленький человек», букашка, «ветошка гнилая» [8, т. 1, 147, 160] — таково самоощущение героя «Двойника». Это то самоопределение человека, которое возникает тогда, когда человек лишается божественного измерения, когда исчезает из его поля зрения тот Христов образ, к которому возможно расти, когда он всецело вписан в социальную иерархию, в человеческий, слишком человеческий мир, который также лишен всякого метафизического измерения, а значит и перспективы преображения. Редукция человека и редукция социального целого здесь сообщающиеся сосуды.

Именно из этой редукции, из самоощущения себя как ветошки в социуме, а значит и в бытии, ибо для героев раннего Достоевского социальное и бытийное измерения абсолютно тождественны, из этой ущербленности персонажей рождается гипертрофия «я», самость, эгоизм и гордыня, стремление выделиться и занять подобающее себе *место*, рождается тема подполья, которую

<sup>1</sup> В этом смысле точнее, на мой взгляд, суждение В.А. Викторovichа, не раз высказывавшегося на тему «Гоголь и Достоевский» [см.: 3], считающий, что Гоголь и Достоевский, отстаивая религиозное измерение мира и человека, различаются тем, что первый по типу мировоззрения и письма тяготеет к ветхозаветному пониманию человека, акцентирующему разрыв между Богом и человеком и страх Божий, а второй — к евангельскому, устремляющему к преображению человека, опирающемуся не на обличение, не на смех, а на любовь [см.: 4].

в 1864 г. Достоевский раскроет в «Записках из подполья», своем «теоретическом этюде о природе человека» [12, 246]. Именно он, автор, придаст теме маленького человека подлинно экзистенциальное и религиозное измерение — так же, как потом в романе «Идиот» совершенно переиначит тему «лишнего человека», и в горячечной исповеди Ипполита Терентьева прозвучит тема не социальной, но онтологической лишности. Как герой «Идиота» встает лицом к лицу с реальностью тотального уничтожения, ибо его мир — это Вселенная, в которой Христос не воскрес, а значит он, человек, оказывается миру не нужен, так «маленький человек» «Двойника» встает перед реальностью мира, в которой он не личность, созданная по образу и подобию Божию, а социальная функция — мелкий чиновник из департамента.

Если представить себе Достоевского стоящим лицом к лицу с ранними своими героями — будь то Макар Иванович Деушкин, сокрушающийся о том, что недостает ему «слогу», или Яков Петрович Голядкин, стремящейся заслужить у начальства и продвинуться по служебной лестнице, или Вася из «Слабого сердца», во что бы то ни стало стремящийся исполнить к сроку данное ему задание, то он должен был бы воскликнуть: «Не то, не то», как восклицал, читая переданные ему А.А. Толстой письма Льва Николаевича, ставшие отражением его религиозного переворота.

Впрочем, как художник Достоевский и оказывается со своими героями лицом к лицу — и видит в образе их мысли и поведения *искажение* того, «чего ради создан человек», вопиющую подмену цели. Мир департаментов, движения бумаг, отчетов перед начальством, нелепых сроков, которые срывает герой «Слабого сердца» и др., — всё это не просто деформированная, искаженная реальность, но реальность, лишенная опоры, хотя во весь голос и кричащая о том, что прочно укоренена в бытии.

Жизнь, протекающая в Петербурге, «умышленным городе», — мнима, странна, иллюзорна, ибо не имеет ничего общего с тем заданием, которое дает миру Христос. Это невсамделишная, странная жизнь, где искажена система целей и ценностей, где из-за не поданной к сроку бумаги можно потерять рассудок и попасть в сумасшедший дом, предстает в мире Достоев-

ского фантомом, который готов исчезнуть без всякого следа и воспоминания.

«Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолочеными палатами, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурит паром к темно-синему небу» [8, т. 18, 69]. Этот текст у писателя повторяется дважды – в финале повести «Слабое сердце» (1848) и в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» (1861), выражая *неукорененность, ненонтологичность* того уклада жизни и истории, который структурируется мнимыми целями и лишен сверхприродных начал. А значит его *ненормальность*, ибо у Достоевского норма – это то, что вытекает не из существующего, а из должностующего, из божественной, точнее – богочеловеческой нормы. Норма человека – Христос и Его любовь к человеку. Норма общества – община апостолов, у которой, по свидетельству апостола Павла, было «одно сердце и одна душа».

Этой-то реальности, этой непрочности человека и истории и не выдерживают его герои: Маркар Девушкин, Яков Голядкин, Вася из «Слабого сердца». Двое последних в буквальном смысле слова сходят с ума. Так, Вася в Петербурге, иллюзорном, умышленном городе, полном иллюзорной, суетной жизни торопится исполнить задание, данное ему Юлианом Мастаковичем, но в конце романа, когда на исполнение задания в срок брошены буквально все силы героя, выясняется, что это задание вовсе не было важным, что от героя требовалось какое-то *иное* служение. Добавим – служение отнюдь не *чиновничьего* свойства, редуцирующее человека до функции переписчика чужих слов и составителя бумаг по заранее заданной форме, но того служения в любви и свободе, к которому призывает человека Христос и которого надорвавшийся герой Достоевского так и не сумел опознать.

К несчастью и краху героев раннего Достоевского приводят «ошибки ума» и «ошибки сердца». Непонимание того, в чем состоит задание человека на земле, а не нехватка средств к жизни, не отсутствие положения в обществе – вот в чем главная причина фиаско Девушкина, Голядкина, Васи.

В финале повести «Слабое сердце», описывая фантастическую картину умышленного, странного города, «искурящегося паром к темно-синему небу», повествователь так передает чувства Аркадия: «Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи. Он вздрогнул, и сердце его как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива какого-то могучего, но доселе не знакомого ему ощущения. Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася. Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту...» [8, т. 2, 48].

Понимание рождает прозрение. Какое? – остается за пределами повести. Тот же самый текст почти дословно повторяется в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе», написанных *после каторги*, но как бы связующих два периода творчества писателя: завершающего первый, открывающего двери во второй и одновременно демонстрирующего их *преемственность*. Только теперь повествование ведется от «я», от самого автора «Двойника», «Хозяйки», «Слабого сердца»: «Я вздрогнул, и сердце мое как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива могущественного, но доселе незнакомого мне ощущения. Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще не осмысленное; как будто прозрел во что-то новое. Совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только по каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам. Я полагаю, что с той именно минуты началось мое существование» [8, т. 19, 69].

Писатель совершенно определенно намекает здесь, что понятое им (и его героем) при созерцании фантастической грезы и есть та подлинная правда о мире и человеке, без знания которой жизнь личности так же фантомальна, как искуряющийся к темно-синему небу «умышленный» город. Как это обычно у Достоевского в таких случаях, держа в уме скептического читателя, он обставляет слова о своем прозрении риторическими вопросами: «Скажите, господа: не фантазер я, не мистик я с самого детства? Какое тут происшествие? Что случилось?»

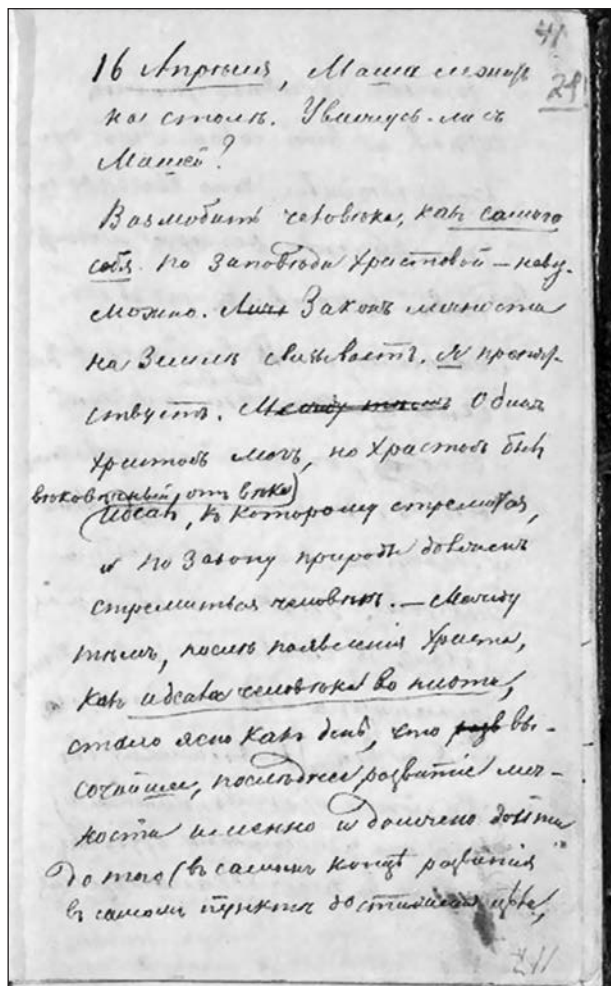
Ничего, ровно ничего, одно ощущение, а прочее все благополучно» [8, т. 19, 69]. Но этот коронный риторический прием «для отводу глаз» «обманывает» только читателя. Достоевский отчетливо свидетельствует о важности и, главное, *подлинности* того образа мира и человека, который он *узрел* в своем видении.

О том, что это за образ мира, сам писатель скажет спустя три года. И не читателям, а себе самому. В двух текстах из записных тетрадей, не предназначенных для чужих глаз, которые исследователями его творчества будут признаны как базовые тексты для понимания образа мира Достоевского, как самоопределение, важное для его творчества. Это запись у гроба М.Д. Достоевской «Маша лежит на столе...», сделанная 16 апреля 1864 г., и наброски статьи «Социализм и христианство». Они появляются в один год с «Записками из подполья», составляя с ними, по справедливому замечанию Т.А. Касаткиной, единое смысловое целое<sup>2</sup>, а выраженная в них концепция человека и истории ложится в основу всего зрелого творчества писателя.

Оба текста рисуют мир и человека восходящими к полноте Царствия Божия — к «жизни окончательной, синтетической, бесконечной», где «воскреснет каждое я — в общем Синтезе» и «мы будем — лица, не переставая сливаться со всем» [8, т. 20, 174]. К этой полноте неслиянно-нераздельного единства в Боге каждый человек движется через отмеренное ему время земной жизни, а всё человечество — через историю, и содержанием движения как для личности, так и для человеческой общности является осуществление закона любви, преображение через любовную самоотдачу и каждого «я», и человеческой общности, оказывающейся способной вместить в себя множество лиц, не стирая их уникальности, не стреножа свободы, но давая возможность раскрыться во всей полноте миру, Богу, другому, всем.

В обоих фрагментах Достоевский раскрывает сущность любви, не вмещаемую в земную, одномерную логику, восходящую к парадоксальной логике Троичности. Он подчеркивает, что «высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце

<sup>2</sup> Разбор их см.: 10, 114–239.

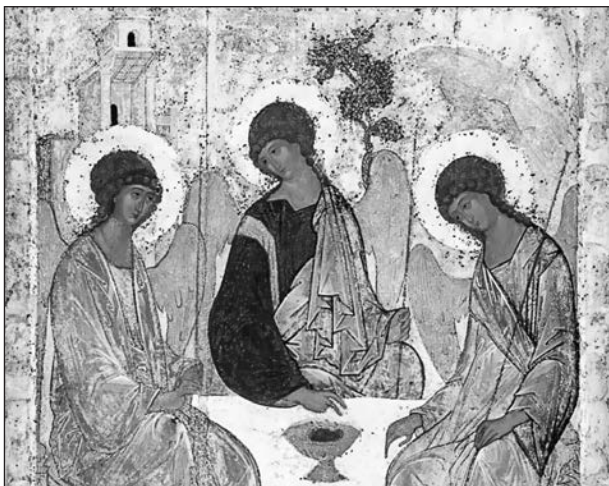


Ф.М. Достоевский.

Запись от 16 апреля 1864 г.

развития, в самом пункте достижения цели), чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, 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» [8, т. 20, 172]. Но видимое «уничтожение» личности оказывается ее спасением, ибо нарушает свитость «я» на себе, его запертость в границах собственной самости, открывает выход к «другому», причем этот другой перестает быть чужим и отдельным, не имеющим отношения к твоей собственной судьбе, напротив — оказывается близким, родным, более того — готов отдать себя в ответ так же «безраздельно и беззаветно». И так через осуществление любви





Преп. Андрей Рублев.  
Троица

ткется полотно общей жизни, созируется целое человечества.

Закон любви, основанный на принципе «самоотрицающегося эгоизма», как определял его А.С. Хомяков [16, 284], противостоит в порядке природы и наличном порядке истории «закону я» [см.: 14], утверждающему себя в своей обособленности, в гордынном противостоянии людям и миру. Достоевский подчеркивает, что это обособление «есть состояние болезненное» [8, т. 20, 192], нравственно и духовно мучительное для личности, хотя именно голос самости настаивает на том, чтобы отделаться, отделиться от своих собратьев по человечеству. Но отделяясь и обособляясь, личность, хотя внешне и сохраняет свою отдельность, внутренне оскудевает. Токи любви, идущие от человека к человеку, отталкиваются от заскоруждой границы самостного, гордынного «я», перестают питать и поддерживать его в бытии. Обособленная, замкнутая на себе личность усыхает и гибнет.

Образом совершенного человеческого общежития Достоевский ставит Троицу, образом совершенного человека — Христа. В записи от 16 апреля 1864 г. и набросках статьи «Социализм и христианство» писатель закладывает основы нравственного истолкования двух главных христианских догматов — о Троицизме Божества и Богочеловечестве Спасителя, о неслиянно-нераздельном единстве Божественных Лиц и равенности и равноправности двух при-

род — Божественной и человеческой, соединившихся во Христе «неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно» [7, 109]. Величайшие истины веры становятся у писателя «правилом жизни», а их осуществление — смыслом и заданием всемирной истории [5].

«Бог есть идея человечества собирательного, массы, *всех*» [8, т. 20, 191] — записывает Достоевский в начале наброска «Социализм и христианство», и именно из этого тезиса, полагающего высший образец социума в Боге-Троице, разворачивает свое видение социальной истории человечества, движущейся от первобытной родо-племенной общности, где личность топится в массе, через «переходное время» цивилизации, где она осознает свою уникальность, но при этом неизбежно отталкивается от всех и в этом состоянии обособления теряет веру в Творца и осмысленность мира, к третьему — совершенному — состоянию, когда она сознательно и свободно через акт любви и жертвы, соединяется с другими «я», входит в общую жизнь, и тогда совершается чудо: отдавая себя другим и встречая со стороны других такую же беззаветную, братски-любовную, родственную самоотдачу, личность возрастает до полноты, достигает «высшей цели своего индивидуального развития» [8, т. 20, 172], раскрывается так, как никогда не могла она раскрыться в ситуации обособления.

Вставая на путь любви и жертвы, человек движется путем Христа, ибо именно Христос приносит в мир «лучиночек», живущих и действующих по принципу верховенства своего «эго», иную перспективу вещей и иной образ активности. При этом Христос не просто проповедует любовь, Он ее *осуществляет* в каждый миг Своей земной жизни, исцеляя больных, воскрешая умерших, умножая хлебы, чтобы накормить идущий за ним народ, чающий Слова истины.

Христос, преображающийся на горе Фавор, воскрешающий и воскресший, являет ту красоту, полноту и совершенство, до которого может подняться человек, когда соединяет свою волю с волей Божией («Не Моя воля, но Твоя да будет» — Лк. 22, 42), когда его действие не обособлено, но включено в действие Бога в истории, является соработничеством, а не самоуправством.

В записях 1864 г. Достоевский представляет тот образ веры, мысли и действия, который дает опору этому миру, не позволяет ему повиснуть фантастической грезой, напротив — открывает бытию и человеку перспективу преображения. На одномерный, расчисленный взгляд, для которого мир равен самому себе и не предполагает никакого трансцензуса, требования, предъявляемые Достоевским к человеческой личности, превосходят наличные ее возможности, им не соответствует сама природа ограниченного, смертного «я»: «Возлюбить человека *как самого себя*, по заповеди Христовой невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует» [8, т. 20, 172]. Однако с точки зрения Христовой, богочеловеческой логики и логики Тринитарной, эти требования, напротив, *соответствуют* подлинной богочеловеческой природе личности и подлинной тринитарной природе социума.

Задание человеку «преобразиться в я Христа как в своей идеал», чаяние того, что результатом этого преображения станет новая, неслиянно-нераздельная общность, основанная на любви [8, т. 20, 174], прозвучавшие в записях 1864 г., Достоевский обращает не только к тем героям, которые войдут в его мир *после* этого манифеста или одновременно с ними, вроде героя «Записок из подполья», но и к персонажам его раннего творчества. Образ мира писателя не изменился. Он лишь, наконец, выговорился напрямую.

О том, как в свете идеала, заявленного Достоевским, предстают траектории мысли и жизни его героев, поговорим во второй части данной статьи.

### Литература

1. Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. — Т. 6. — М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. — 799 с.
2. Бочаров С.Г. Холод, стыд и свобода. История литературы *sub specie Священной истории* // Боча-

ров С.Г. Сюжеты русской литературы. — М.: Языки русской культуры, 1999. — С. 121–151.

3. Викторovich В.А. Гоголь в творческом сознании Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. — Т. 14. — Л.: Наука, 1997. — С. 216–233.

4. Викторovich В.А. Творчество Достоевского как продолжение опыта Гоголя. Электронный ресурс. URL: <https://magisteria.ru/dostoevsky/gogol-and-dostoevsky>. Дата обращения: 01.07.2021.

5. Гачева А.Г. Богословие Ф.М. Достоевского и проблема нравственного истолкования догмата в русской богословской и философской мысли XIX–XX вв. // Богословие Достоевского. — М.: ИМЛИ РАН, 2021. — С. 21–156.

6. Гоголь Н.В. Духовная проза. — М.: Русская книга, 1992. — 557 с.

7. Деяния Вселенских Соборов, изданные в русском переводе при Казанской духовной академии. Казань: Университет. тип., 1895. Т. 4.

8. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л.: Наука, 1972–1990.

9. Захаров В.Н. Христианский реализм в русской литературе (Постановка проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. науч. трудов. — Вып. 3. — Петрозаводск: ПЕТГУ, 2001. — С. 5–20.

10. Касаткина Т.А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. — М.: Водолей, 2019. — 336 с.

11. Мочульский К.В. Гоголь, Соловьев, Достоевский. — М.: Республика, 1995. — 606 с.

12. Семенова С.Г. Русская литература XIX–XX вв.: От поэтики к миропониманию. — М.: Академический проект, 2016. — 890 с.

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

14. Тарасов Б.Н. «Закон Я» и «Закон любви»: (Нравственная философия Достоевского). — М.: Знание, 1991. — 62 с.

15. Тихомиров Б.Н. Заметки на полях Академического полного собрания сочинений Достоевского (уточнения и дополнения) // Достоевский и мировая культура. — Альманах № 15. — СПб., 2000. — С. 231–244.

16. Хомяков А.С. О старом и новом: Статьи и очерки. — М.: Современник, 1988. — 461 с.

Продолжение в следующем номере

«Белые ночи». Обложка



Полина Козлова\*

## Любовь жертвенная и любовь-страсть как философско- психологическая категориальная оппозиция в творчестве Ф.М. Достоевского 1840-х гг.

**Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский, русская литература XIX в., философия любви, психология любви, образ мечтателя, образ «маленького человека»

**Keywords:** Feodor Dostoevsky, 19th century Russian Literature, philosophy of love, psychology of love

УДК 811.161.1

\* Бакалавр филологии, ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет».

Принято считать, что заветные свои мысли Достоевский выразил в позднем творчестве, хотя именно в произведениях раннего этапа зародились основные типы писателя: «мечтатель», герои «слабого сердца», нового «маленького человека». Именно в первых повестях, рассказах, романе «Бедные люди» центральное место занимает тема любви, а также появляется образ светлого и чистого мальчика, умеющего жертвовать для другого — образ маленького героя из одноименного рассказа 1849 г. В данной статье мы пытаемся осмыслить сложнейший феномен любви с точки зрения типологических особенностей, выявляемых на широком спектре отношений характеров, художественно представленных Достоевским. Достоевский не певец страсти — он пишет о людях, насыщенных страстями. Цель и идеал Достоевского не страсть, а готовность жертвовать, любить. В этом стремлении души или его отсутствии проявляются основные оппозиционные категории Достоевского, где страстное влечение — это «любовь» для себя, а жертвенный порыв — любовь для кого-то. Только любовь к другому человеку, ближнему, имеет способность объединять. Достоевский предложил миру новую философию человека, новый гуманизм, современное понимание «человеколюбия», принимающее человека в его целостности.

It is generally accepted that Dostoevsky expressed his cherished thoughts in his later work, although it was in the works of the early stage that the main types of the writer were born: the “dreamer”, the heroes of the “weak heart”, the new “little man”. It is in the first stories, short stories, and the novel “Poor People” that the theme of love occupies a central place, and the image of a bright and pure boy who knows how to sacrifice for another appears - the image of a little hero from the story of the same name in 1849. In this article we try to comprehend the most complex phenomenon of love from the point of view of typological features revealed on a wide range of character relationships, artistically presented by Dostoevsky. Dostoevsky is not a singer of passion — he writes about people saturated with passions. Dostoevsky’s goal and ideal is not a passion, but a willingness to sacrifice, to love. In this aspiration of the soul or its absence, the main oppositional categories of Dostoevsky are manifested, where passionate attraction is “love” for oneself, and sacrificial impulse is love for someone. Only love for another person, neighbor, has the ability to unite. Dostoevsky offered the world a new philosophy of man, a new humanism, a modern understanding of “philanthropy” that accepts man in his entirety.

Н.А. Бердяев увидел в проблеме «человек и любовь» основу творчества Ф.М. Достоевского. Разгадать тайну человека, суметь простить-полюбить последнего преступника приводит писателя к самой сути любви: не обозначая разницы между людьми, он старается понять, может или не может человек любить. «Все творчество Достоевского насыщено жгучей и страстной любовью» — писал Бердяев в работе «Миросозерцание Достоевского» [1, с. 89].

Принято считать, что основные свои идеи Достоевский выразил в позднем творчестве, хотя именно в произведениях раннего этапа зародились основные типы писателя: «мечтатель», герои «слабого сердца», нового



«маленького человека». Именно в первых повестях, рассказах, романе «Бедные люди» центральное место занимает тема любви, а также появляется образ светлого и чистого мальчика, умеющего жертвовать для другого — образ маленького героя из одноименного рассказа 1849 г. Достоевский выводит «бедного человека» не для того, чтобы продемонстрировать ничтожность его положения, а для того, чтобы открыть более чувствительное сердце, отличающееся от сердца обеспеченного чиновника или человека богатого и в значительных чинах.

В этом и кроется главное расхождение творчества Достоевского с идеями «натуральной школы» и его приверженность «утопическому социализму» — писатель стремится показать сходства в людях, а не обозначить различия. Достоевский понимает, что равенство на земле невозможно, но верит в единство людей как детей Божьих, в основе которого лежит любовь. Достоевский не певец страсти — он пишет о людях, насыщенных страстями, но идеал его не страсть, а готовность жертвовать, любить.

В этом стремлении души или его отсутствии проявляются основные оппозиционные категории Достоевского, где страстное влечение — это «любовь» для себя, а жертвенный порыв — любовь для кого-то. Только любовь к другому человеку, *ближнему*, имеет способность объединять. Достоевский предложил миру новую философию человека, новый гуманизм, современное понимание «человеколюбия», принимающее человека в его целостности.

Существует несколько подходов к пониманию и различению любви, среди которых важное место занимает древнегреческая классификация, типы любви Платона. Древнегреческая классификация представляет особый интерес, она сформирована не вследствие развития философской мысли, как отражение мировоззрения целой цивилизации, а органически, как бы узואльно: соответствующие понятия слова изначально сформировались в языке народа. Кроме того, античное понимание любви, в частности, классификация Платона, оказало огромное влияние на все дальнейшие исследования любви в философии и психологии: схоласты — религиозные мыслители — обращались к трудам Платона, на античность опирались и гуманисты эпохи Ренессанса.

Античная классификация насчитывает минимум четыре типа любви: эрос, филия, агапэ и сторге [15]. Это знакомые всем виды отношений, которые с греческого на русский можно перевести одним словом — любовь. Но на самом деле это явно отличающиеся друг от друга чувства к человеку, возлюбленному, Богу. Эрос — любовь страстная, порой безумная, бесконтрольная и в основе своей плотская, эротическая. Среди всех персонажей Достоевского лучше всего этот тип любви воплощает в себе Парфен Рогожин и его одержимость Настасьей Филипповной, когда желание владеть человеком не прекращается даже после смерти объекта любви — тяга уже ненормальная, извращенная.

В раннем творчестве Достоевского об этом виде любви прямо говорится в повести «Хозяйка», в разговоре Катерины, Василия Ордынова и Ильи Мурина: «Катерина с торжествующей улыбкой приковала светлые очи к лицу его, отуманенному смущением и страстью» [13, с. 304].

Филия — это платоническое чувство, основанное на уважении, которое можно испытывать и к семье, и к друзьям. Но, в отличие, например, от сторге — дружеской, семейной любви, филия сочетает в себе и чувственное, страстное начало эроса. Примеры этих видов любви вместе переплетаются в повести «Неточка Незванова»: сторге — отношение семьи к Кате и к самой Неточке, а филия — это странная и страстная, но, скорее, дружеская любовь самих героинь друг к другу.

Агапэ — любовь к ближнему, основанная на жертве и милосердии. Согласно словарю И.Х. Дворецкого, «αγάπη» имеет несколько значений: «любить», «ценить», «предпочитать» [6]. Слово «агапэ» перейдет после и в христианскую этику, приобретая значение божественной любви.

Достоевский осознавал двойственность человеческой природы, ее слабость, но при этом верил и старался отыскать «положительно прекрасного человека». Часто это понятие соотносят с образами князя Мышкина или Алеши Карамазова, забывая про рассказ, завершающий ранний этап творчества, «Маленький герой». Юный рыцарь хоть и действовал порывисто, страстно, но заботился исключительно о другом человеке, потому его любовь можно назвать чистым, не запятанным эгоизмом чувством.

Уже античное понимание любви представляет человека как собрание противоположностей. Он двойственен по определению: из материального начала (тела) и духовного (душа) рождается оппозиция, грозящая конфликтом любви плотской и платонической. Затем и сами люди между собой включаются в оппозицию на основе физиологических половых различий: мужчина и женщина. Таким образом, формируется и значение любви для древнегреческого человека: во-первых, это «стремление к вечному обладанию благом <...> и к бессмертию» [20, с. 140. ], во-вторых, что особенно важно, это стремление к единению, возможное исключительно в любви. «Для человека древней эпохи мифа любовь представлялась источником обновления, порядка и гармонии, побеждающей хаос» [17, с. 125.] Древнегреческая философия в целом оказала внушительное влияние на дальнейшее развитие философии и религии, особенно западного мира.

По мнению С.В. Климаня, все многообразие истолкований любви античными философами теоретически можно свести к основной категориальной оппозиции Платона, основанной на двойственности Эроса: любви земной и любви небесной, которая в христианском осмыслении соединяется в Боге.

Вечный вопрос философии о соотношении материального и духовного, тела и души, переносится в область любви: духовной и телесной, божественной и земной, *жертвенной* и *страстной*. Святитель Игнатий Брянчанинов пишет: «Евангелие отвергает любовь, зависящую от движения крови, от чувств плотского сердца» [2, с. 288].

Любовь божественная характеризуется не только жертвенностью, но и милосердием, заботой, прощением. Образец жертвенной любви был дан миру Сыном Божиим, который пострадал за грехи человечества. «Любовь Божия к нам открылась в том, что Бог послал в мир Единородного Сына Своего, чтобы мы получили жизнь через Него» (1-е Ин, 4:8).

Философские идеи Достоевского чаще всего изучаются через его позднее творчество, хотя типы «маленького человека», мечтателя, слабого сердца вместе с их проблемами любви, равенства зародились именно в раннем творчестве. Биографы Достоевского Л. Гроссман, К. Мо-

чульский утверждают, что началом творческой деятельности писателя стало «видение на Неве» [5, с. 406.] в 1844 г. Достоевский описывает это внутреннее потрясение в «Петербургской летописи». Главный герой — фельетонист — рассуждает о современной скучной, пошлой жизни и вдруг осознает, что ничего и не нужно придумывать, ведь сама жизнь фантастична.

Это приводит его к созданию «Бедных людей». Роман привлек к себе внимание критиков: литературная общественность приветствовала «нового Гоголя». Но Достоевский заглянул дальше, развил идеи натуральной школы: взяв типичного «маленького человека», он наделил его живой душой: «Он уже не только психолог, он — метафизик, он исследует до глубины трагедию человеческого духа» [1. с. 19–20].

Писатель делает важный шаг для философии, психологии и литературы: заглянув в человеческую душу-бездну, полную противоречий, он решает не выбирать какую-либо положительную сторону, как это было принято в христианской этике, в теории гуманистов, романтиков, не защищает отрицательные качества личности, а понимает и принимает человека во всех его душевных порывах, важнейший из которых — любовь. В этом проявляется и идея всеобщего равенства, которую через всю жизнь пронес Достоевский. Писатель не просто посвятил свое творчество преимущественно жизни людей среднего класса, но и вывел их на новый психолого-эмоциональный уровень. Проклятые вопросы решаются не князем в богато обставленной гостиной, а нищим чиновником в кухонном закутке.

Например, Макар Девушкин думает не только о том, как потратить свое скромное жалование и купить гераньку, он рассуждает о своем месте в обществе, у него тоже есть *амбиция*. Эта идея развивается в следующей повести Достоевского — «Двойник». Нереализованность в работе и личной жизни приводит главного героя Якова Петровича Голядкина к раздвоению на два человека-полюса — «затертую ветошку» и чистую «амбицию».

Герои-мечтатели — это не сумасшедшие — это люди, которые не умеют и подчас не хотят жить. Трагедия заключается в том, что, имея, казалось бы, добрые намерения (мечтатели хотели любить, а Вася Шумков — еще и осчаст-

ливить всех на земле), они лишь пребывают в своих фантазиях и мало связаны с настоящей жизнью, потому у них и нет какой-либо возможности повлиять на реальные события.

В этом заключается принципиальное отличие раннего творчества от поздних романов, где писатель рассматривает вопрос свободы воли через испытание преступлением и наказанием — испытание границами собственной свободы и свободы другого человека, ответственности внешней и, самое главное, внутренней.

Вопрос о свободе воли в раннем творчестве ограничивается не просто несвободой *маленького* человека со *слабым* сердцем. Молодой Достоевский, как романтик, как социалист, с одной стороны, верит в способность любви объединять и уравнивать людей на духовном уровне, с другой стороны, не может не замечать тот факт, что человек, имеющий в себе двойственное начало (добро и зло), имеющий потребность в самоидентификации, не готов любить.

Первые произведения писателя не о *бедном* человеке в отношении материального благополучия, а о *слабом*, неуверенном, то есть, *бедном* сердце, у которого даже при наличии желания, (как у мечтателя), нет внутренних сил изменить свою и тем более чужую жизнь к лучшему. Эта тема внутренней несвободы при благоприятных внешних факторах достигает апогея в повести «Слабое сердце», когда герой сходит с ума от убежденности, что он не достоин собственного счастья, что демонстрирует неумение любить даже самого себя.

Христианский социализм ставил на первое место не справедливый раздел материальной собственности, а равномерное *духовное* развитие общества. «Для поколения 40-х годов социальный утопизм представлялся продолжением христианства, осуществлением евангельской правды» [19, с. 95.]. Многие молодые литераторы, среди которых были Н.Г. Чернышевский и М.Е. Салтыков-Щедрин, поддержали идею благоустройства мира путем внедрения культуры в массы, так же образовался и кружок Петрашевского.

Достоевский до конца жизни остался приверженцем святой идеи равенства на основе христианского учения, что обратилось в попытку разрешить проблему теодицеи — *вечный во-*

прос о том, как оправдать существование Бога в мире, где так много зла.

Любовь жертвенная и любовь-страсть — это не составляющие любовного конфликта куртуазного романа — это предвосхищение психологии XX в., в частности, трудов Э. Фромма, где любовь будет рассматриваться не как возвышенное, божественное, потустороннее чувство, но как *акт давания* или его отсутствие, как возможность или невозможность стать частью общественной жизни. Любовь в текстах Достоевского представлена в разных видах, которые можно соотнести с греческой классификацией (сторге, агапэ, филия и эрос), ее также можно отнести и к концепции Платона, но Достоевский синтезировал всё в единое «человеколюбие», исходящее из христианской традиции. «Христово “не женятся и не посягают” становится для него манифестацией нового, совершенного естества, освободившегося от первоначального греха, обретшего бессмертие и полноту бытия» [4, с. 207].

Потому и любовная линия между мужчиной и женщиной, что в литературе часто становится центром повествования, у Достоевского не акцентируется, особенно в позднем творчестве. Эта любовь в текстах писателя представлена не как исцеляющий, светлый, прекрасный союз двух сердец, не как чувство, которое может всё преодолеть, и тем более, не как универсальное лекарство от всех проблем.

Достоевский поднимает такие проблемы, которые одна лишь любовь к ближнему просто не в силах разрешить. Ответ на вопрос в душебездну: «*За что?*» нужно искать не в другом человеке, а в самом себе. *Всё дозволено?* Человек может сделать всё, что пожелает: играть чувствами других, насилловать, убивать, но найдет он счастье только в осознанном душевном стремлении к добру: любви к себе и ближнему человеку, в уважении к собственной личности и личности другого, в духовном братстве, равенстве. Бердяев в работе «Мирозерцание Достоевского» говорит о том, что от зла должна останавливать «собственная бессмертная природа», которая злодеяниями «отрицается».

Достоевский на полвека опередил размышления З. Фрейда и Э. Фромма. Любовь у Достоевского — это сплошь антипримеры. Т.А. Касаткина следующим образом характеризует



любовные линии в ранних произведениях писателя: «...везде присутствует любовная интрига, но это какая-то странная любовная интрига. Вглядевшись, замечаешь, что традиционная любовная интрига также присутствует, но занимает скорее периферию повествования, оттеняя те странные отношения героев, которые и становятся собственно предметом изображения Достоевского» [16, С. 95].

Отношения Ильи Мурина и Катерины, Петра Александровича и Александры Михайловны, Варвары Добросёловой и Макара Девушкина, а также любовь Мечтателя — это художественное оформление будущих научных работ Фрейда и Фромма.

Достоевский показывает героев, стремящихся к единству, к свету, но собственные комплексы, обиды, боли, чувство стыда и нелюбовь к себе, делает их одержимыми восполнением этих чувств, закликает лишь на себе, развивая садомазохистские отношения даже с самыми близкими им людьми.

Показательно, что роман «Бедные люди», повести «Белые ночи» и «Хозяйка» известны широкому кругу читателей, но количество посвященных им исследований даже в сумме не сравнится с объемом работ по «Преступлению и наказанию» или «Братьям Карамазовым». Литературоведы чаще всего выделяют два этапа творчества писателя — до заключения в острог в 1849 г. (до «катастрофы», как охарактеризовал период ссылки О.Ф. Миллер в первой биографии Достоевского) и после. Таких же временных рамок при характеристике раннего периода творчества придерживались И.Ф. Анненский, Л.П. Гроссман, В.С. Нечаева, Ю.Г. Кудрявцев, включая в один ряд все романы, рассказы и повести, начиная с «Бедных людей» и заканчивая «Маленьким героем», написанным уже в остроге.

Первым о важности изучения раннего этапа творчества писателя заговорил один из ярчайших его оппонентов Н.К. Михайловский в своей статье «Жестокий талант». Критик уже после смерти Достоевского назвал его «крупным и оригинальным писателем, достойным тщательного изучения», которое должно начинаться с самых ранних текстов. Даже в самом маленьком и малоизвестном произведении можно найти что-то полезное и важное для понимания писателя: «В них, в этих старых мелочах, мож-

но найти задатки всех последующих образов, картин, идей, художественных и логических приемов Достоевского» [18, с. 157].

Г.М. Фридендер, в работе «Путь Достоевского к роману-эпопее» также связывает все произведения писателя от «Бедных людей» до «Братьев Карамазовых» в одну цепочку, наблюдая от текста к тексту развитие как идеологическое, так и стилистическое, называя это «эволюцией» писателя [21, с. 162.]

Раннее творчество писателя можно сравнить с мастерской художника, который работает над объемным полотном и тщательно выверяет эскизы отдельных персонажей. На данном этапе Достоевский посвящал небольшой текст разработке конкретного типа, который затем должен был расширить границы своей *бездны*, и раскрыть все ее закоулки читателю. И все эти характеры абсолютно разные, Фридендер выделяет следующие типы: «герои-бедняки», герои «слабого сердца», «мечтатели», «мелкие деспоты».

Общее стремление всех персонажей Достоевского — идея, волнующая и самого писателя — это обретение гармонии в бездне-душе, состоящей из противоположностей, с помощью любви к себе и ближнему. Известно хорошо, что сам Достоевский был человеком, обуреваемым страстями. В письме А.Н. Майкову он признавался: «А хуже всего, что натура моя подлая и слишком страстная: везде-то и во всем я до последнего предела дохожу, всю жизнь за черту переходил» [8, с. 207.]

Рефлексирующая и тонкая душа боялась проявить себя миру, который раз за разом приносил всё новые страдания: смерть горячо любимых родителей, в недалеком будущем — кончина обожаемого брата, ожидание казни на эшафоте, заключение. Отчужденность, неуверенность в себе, вызванная нервической болезнью и шатким материальным положением, сменяется вспышками высокомерия на фоне литературных успехов. Именно таким он предстает перед Авдотьей Яковлевной Панаевой — своей первой любовью и первым любовным разочарованием.

Стоит упомянуть, что Федор Михайлович и до знакомства с Панаевой познал любовь, но, скорее, плотскую, отсюда берутся такие точные и эмоциональные подробности из жизни петер-

бургских углов. Немногое дошло до наших дней об этой стороне жизни писателя, вероятно, из-за желания его второй жены — Анны Григорьевны — сохранить в памяти людей возвышенный образ мужа. Поэтому наиболее полно о личном понимании любви писатель рассказал в своих произведениях.

Так появляется тип «мечтателя» — молодого человека, который страстно мечтает жить и любить, но из-за своей оторванности от реального мира, замкнутости и излишнего идеализирования он не имеет возможности стать его частью. Любовь в произведениях Достоевского всегда несчастливая, часто встречается мотив ускользающего счастья. В «Бедных людях» Макар Девушкин не может удержать Варвару. В «Хозяйке» герой будто попадает в какую-то дурманящую сказку, где встречает свою «любю», а после сбегает от нее и злого старика из сна.

Самый яркий пример потерянного счастья встречается читателю в произведении «Слабое сердце». В отличие от других мечтателей, Вася Шумков имеет всё: хорошие способности в работе, наставника, лучшего друга, любимую и любящую девушку, но, оказывается, счастье нужно не только получить, но и уметь удержать. Сил на это у героя не остается. Жизнь Васи рушится всего за несколько дней, подробно описанных в повести.

В написанной чуть позже «Неточке Незвановой» показывается схожая ситуация, но, если в «Слабом сердце» герой неосознанно и оттого особенно абсурдно разрушает всё хорошее в своей жизни, здесь, наоборот, Петр Александрович продуманно изводит свою жену и не позволяет себе самому любить и быть любимым.

Читатель становится свидетелем метаний людей от любви к ненависти, от страсти к жертвенности, ищущих единства. Достоевский понимал, что доброе и злое заложено в человека изначально, но пытался понять причину и последствия проявления того или иного душевного порыва, эта мысль была впоследствии художественно оформлена в слова о сердце человеческого знаменитого монолога Мити в «Братьях Карамазовых»: «Здесь дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» [11, с. 100].

Нельзя не заметить, что писатель с каждым произведением помещает своих героев в условия качественно лучше, чем предыдущие, что

еще раз подтверждает расхождение Достоевского с натуральной школой в конце концов и в идейном посыле: он не отделял этих людей от общества, а, наоборот, открывая духовные глубины маленького, слабого человека, тяжесть его проблем, демонстрировал, что они в разных интерпретациях касаются каждого человека. В этом проявляется и приверженность молодого Достоевского социалистическим идеям.

Достоевский каждым новым произведением показывает, что главная бедность кроется не в материальном достатке: у Макара Девушкина небольшое жалование, а есть те, у кого оно еще меньше, например, у его соседа Горшкова; Голядкин скопил значительную сумму, равную его жалованию за несколько лет, Катерина росла в зажиточной семье, с Муриным у них был стабильный доход от сдачи комнат, но никто из них не обрел своего счастья. Александра Михайловна из повести «Неточка Незванова» вышла замуж за богатого и в чинах значительных, но единожды уязвленная гордость мужа превратила брак в многолетнюю пытку.

«Маленький человек» и «мечтатель» — ключевые типы раннего этапа творчества Достоевского — в отличие от героев позднего, не имеют тяги к убийству или насилию. Некоторые из них, наоборот, не могут даже самостоятельно защитить себя, как, например, Варвара Доброселова, которую собственная тетка продала господину Быкову. Мечтатели же совсем оторваны от реальной жизни, и всё их стремление всё равно направлено на поиск счастья. Макар Девушкин хочет, чтобы Варя всегда была с ним, он нуждается в ней, но при этом он не готов взять ответственность за нее, боится пройти через двор, чтобы не увидели соседи. Петр Александрович теряет любимую женщину и разрушает свою семью в каждодневных попытках утешить свое самолюбие. Мечтатель — главный тип Достоевского тоже совсем не прост: да, он хочет любить, но эта любовь, кажется, исходит лишь из его sentimentalного происхождения. Он хотел любить, как рыцарь, как лирический герой sentimentalных романов, вся жизнь которого будет сосредоточена на воспоминании о Прекрасной Даме и нескольких ночах, которые они провели вместе. Но можно ли назвать это искренней любовью?

Об эгоцентризме разбивается мысль Раскольникова. Он «имеет право», но только на то,

чтобы улучшить свою жизнь, не лишая жизни кого-либо другого. До убийства доходит и Рогожин, желая овладеть, присвоить женщину любой ценой. В конце концов, вихрь страстей закручивается в единый узел — карамазовщину, где страдает каждый, кто этим страстям подвержен и думает лишь категориями *могу/не могу*, а не *правильно/неправильно*.

К концу каждого этапа творчества у Достоевского формируются герои-спасатели: «Маленький» герой, князь Мышкин и Алексей Карамазов — герои, старающиеся понять другого человека и простить его — полюбить его.

Н.А. Добролюбов выдвигает свою типологию персонажей Достоевского, которая состоит из двух основных типов и одного промежуточного: «Люди, которых человеческое достоинство оскорблено, являются нам у г. Достоевского в двух главных типах: кротком и ожесточенном» [7, с. 36].

Ярко проявляется разница любви-страсти и жертвенной любви в романе Достоевского «Бедные люди». Истории главных героев романа дали основу для множества толкований как произведения в целом, так и философии любви Достоевского в частности. Существуют различные подходы к пониманию образа Макара Девушкина и, следовательно, его взаимоотношений с Варварой Доброселовой. Например, Белинский рассматривал роман через идеи натуральной школы, явно сочувствовал Макару Девушкину и его любовь к Вареньке воспринимал как жертвенную. Л. Гроссман также оценивает произведение как социальный роман в духе натуральной школы, соответственно, видит в героях отражение проблем людей низкого сословия, не заглядывая им в душу, но сопереживая обоим героям.

Фридлиндер так характеризует связь героев: «Униженные во внешнем существовании, они обретают богатство и полноту жизни в переписке, которая раскрывает перед читателем неведомые окружающему враждебному миру сокровища их души и сердца» [22, с. 7].

В.Н. Захаров видит в героях двух влюбленным: «они стыдливо говорят на понятном друг другу и читателям языке, на языке христианской любви» [14, с. 80].

Т.А. Касаткина в схожем направлении оценивает личность Макара Девушкина: Досто-

евский хотел показать, что чиновники тоже любят, но любят «иначе». Она также выделяет два типа любви: «романическая» и «другая», соответственно, взаимная и невзаимная. Невзаимная любовь — это избранный Достоевским способ показать любимого человека не как «объект», «предмет» любви, а как самостоятельную личность [16]. То же происходит и с любящим — он рассматривается вне объекта своей любви. Исследователь оспаривает толкование чувств Макара Девушкина как *страстной* любви.

Страсть к человеку без выражения может превратиться в одержимость, в зависимость, что и выражается во многих героях Достоевского как в раннем творчестве, так и в позднем. Макар Девушкин не является исключением, только вследствие неуверенности в собственных силах он, как и все «маленькие люди», герои «слабого сердца», не воплощает свои желания в жизнь. Знаменательна и приведенная в тексте романа цитата из неизвестного стихотворения: «Зачем я не птица, не хищная птица!» Существует несколько версий, откуда мог заимствовать эту строчку Макар Девушкин. Во-первых, оно напоминает первую строчку стихотворения М.Ю. Лермонтова «Желание»: «Зачем я не птица, не ворон степной». Данное произведение датируется 1831 годом, но издано в 1859 г. В.Е. Ветловская утверждает: «“стишок” Макара Алексеевича пародирует В.Г. Бенедиктова» и его стихотворение «Порыв» [3, с. 82].

Так или иначе, но это еще раз демонстрирует двойственность образа Макара Девушкина, желающего стать «хищной птицей». Особенно важно то, что Макар Алексеевич приводит эту строчку сразу после сравнения Варвары с «птичкой небесной, на утеху людям и для украшения природы созданной», что создает оппозицию хищника-жертвы. Единственное, что останавливает Макара Девушкина — это его *бедность* как в значении материальной, так и в значении отсутствия внутренней силы, связанной с его бедственным положением, страхом осуждения и т.д. Потому «жертвой» и становится Варвара — девушка в тяжелом положении, без родителей, без сбережений и *бесчестной* по нравам общества XIX в. Это тот единственный человек, над которым он может иметь хоть какое-то превосходство, оттого и требует благодарности, отдачи как «благодетелю».



Характерна и реакция Макара Девушкина на книги, которые дала ему Варвара: он считает личным оскорблением повесть «Шинель» Н.В. Гоголя и в то же время восторгается «Станционным смотрителем» А.С. Пушкина.

Макару Алексеичу не представляется возможным унижение и слабость Акакия Акакиевича: «это просто неправдоподобно, потому что и случиться не может, чтобы был такой чиновник» [10, с. 63] хотя его желание сделать всё для Вареньки, фактически, купить ее подарками, схоже с одержимостью Акакия Акакиевича. Ему нравится образ Самсона Вырина как человека, пожертвовавшего своей любовью к дочери ради ее возможного счастья. Он оставляет ее в надежде, что она выбрала лучшую жизнь. Макар Девушкин видит себя жертвующим, «благодетелем», который заслуживает быть «оплаканным» но это уже не жертва Самсона Вырина, не беспрекословная отдача себя, а жертва ради благодарности.

Самый важный элемент характера любого Мечтателя — это его стремление к любви. Мечтатель, фланируя по Петербургу, думает о том, как ему хочется влюбиться, Вася Шумков хочет полюбить весь мир, а Василий Ордынов, осознавая свою отчужденность от мира, с которым он близок только в своих мыслях, ненадолго обретает с ним связь в лице Катерины.

Сам Достоевский говорил о сложном характере раскрываемого типа: «Мечтатель всегда тяжел, потому что неровен до крайности: то слишком весел, то слишком угрюм, то грубиян, то внимателен и нежен, то эгоист, то способен к благороднейшим чувствам» [12, с. 32]. От текста к тексту образ Мечтателя раскрывается и демонстрируется настоящая трагедия одинокого человека, ушедшего от общества и неспособного вновь стать его частью. Раскрываются причины невозможности создания любовного союза с Мечтателем. Любовь для Мечтателя — это особенное чувство: он ее ищет, она для него свет и счастье. Каждый мечтатель Достоевского либо чувствует, что готов полюбить и сразу же находит объект любви, либо, как Вася Шумков — уже любит и хочет этой любовью поделиться с миром. Казалось бы, рыцарство мечтателей относит их к типу «жертвенных», но даже в таком милом и «простом» мечтателе раскрывается многообразие «неровностей», которые и не позволяют ему стать счастливым.

А тип мечтателя — это образ человека страстного, т. е. несвободного, *одержимого*. Он одержим, во-первых, своими мечтами и с каждым разом всё сильнее: от «художника в науке» Достоевский приходит к Мечтателю — человеку-типу, не имеющего даже имени. Мечтатель сам страдает от фантазий и одиночества. Уход в ирреальный мир — эскапизм своего рода — вызван страхом перед настоящим, это ярко проявляется в отчужденности героя от других людей, в искаженном представлении о себе и окружающих. Кроме того, каждый Мечтатель одержим любовью. Любовь для них — это способ в единстве с кем-то избежать уединения.

Мечтатели раннего творчества Достоевского — это будущие герои-идеологи. Василий Ордынов в начале повести описывается так: «он сам создавал себе систему; она выживалась в нем годами, и в душе его уже мало-помалу восставал еще темный, неясный, но как-то дивно-отрадный образ идеи, воплощенной в новую, просветленную форму» [13, с. 266]. Но система — это структура, это стабильность, идеал. Сам Достоевский понимал, что идеала на земле достичь невозможно.

В «Хозяйке» показывается столкновение фантазийного идеала с реальностью. Мечтатель, который до начала повести «всегда вел жизнь тихую, совершенно уединенную», окунается в действительность и обнаруживает всё богатство реальной жизни, как следствие, и ее противоречивость, что не вписывается в его систему понимания мира.

«Слабое сердце» — это черта не только Васи Шумкова, но и Мечтателя, и Васи Ордынова. Вероятнее всего, Достоевский показывает невозможность реализации идеи о всеобщем равенстве на земле, о которой мечтал Вася Шумков с Аркадием Ивановичем. Но сердце мечтателя, в отличие от его друга, оказалось слабым, потому чувствуя стыд перед всеми нищими, обделенными людьми за собственное счастье, он сходит с ума. Он «захлебывается» в собственной идее и не имеет сил справиться с ударом.

Типу мечтателя можно противопоставить одного маленького мальчика из рассказа «Маленький герой». Он по-настоящему влюбляется в девушку, с которой он, что понятно сразу, не может быть вместе (ему нет и одиннадцати лет, а m-me M. замужем).

Но это не стало помехой для чувств главного героя. В мальчишке нет одержимости, страстного стремления к девушке, но есть чистое, христианское желание ей помогать, настоящая «жертва». Что показательно, именно это жертвенное, не требующее ответа стремление, вознаграждается первым и последним поцелуем.

В поведении маленького героя кроется принципиальное отличие от видимой жертвы мечтателей и проанализированных ранее героев, обладающих чертами садиста и мазохиста. Отсутствие влечения, желания подчинить — это не слабость, не следствие юного возраста, а показатель духовной чистоты. Маленький герой в конце, как и Аркадий Иванович, «прозревает», и здесь обнаруживаются различия: во-первых, мальчик видит природный пейзаж. В видении в «Петербургской летописи», «Слабом сердце» герои видят город, где живут абсолютно разные, не равные между собой люди. Природный пейзаж привносит совсем другое настроение: это *жизнь, спокойствие, гармония*. Маленький герой не носит в себе *идею* равенства, она не обособляется в его душе, а является неотъемлемой частью. Он любит искренне другого человека, что невозможно без любви и уважения к себе — он обрел гармонию с этим миром.

### Литература

1. Бердяев Н.А. Мирозозерцание Достоевского // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры, искусства: В 2 т. Т. 2. М., 1994. — С. 7–150
2. Брянчанинов Игнатий. Симфония по творениям святителя Игнатия (Брянчанинова) / [ред.-сост. Т.Н. Терещенко]. — М.: Дарь, 2008. — 775 с.
3. Ветловская В.Е. Зачем я не птица, не хищная птица! // Русская литература. — 2011. — № 3. — С. 80–91.
4. Гачева А.Г. Этика преображенного Эроса в зеркале русской философии и литературы // Вопросы философии. — 2019. — № 9. — С. 198–209.
5. Гроссман Л.П. Пушкин. Достоевский. Лесков. Полное издание в одном томе. — М., 2018. — 990 с.
6. Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь / И.Х. Дворецкий. В 2 т. Т. 1. — М.: ГИИНС, 1958. — 1916 с.
7. Добролюбов Н.А. Забитые люди: Униженные и оскорбленные: Критика романа Ф.М. Достоевского. — СПб.: Деятель, [1911]. — 77 с.
8. Достоевский Ф.М. — А.Н. Майкову. 16 августа 1867 // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28. Кн. 2 Письма. — С. 203–215
9. Достоевский Ф.М. — А.Н. Майкову. 31 дек. 1867 // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28. Кн. 2. Письма. — С. 240–241.
10. Достоевский Ф.М. Бедные люди // Достоевский Ф.М. Полное собр. соч. В 30 тт. Т. 1. — Л.: «Наука», 1972. — С. 13–108.
11. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Кн. I–X // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. — Л.: Наука, 1976. 512 с.
12. Достоевский Ф.М. Петербургская летопись 1847 года. // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 18. — Л.: Наука, 1978. — С. 11–34.
13. Достоевский Ф.М. Хозяйка // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1. — Л.: Наука, 1972. С. 264–320.
14. Захаров В.Н. Имя автора — Достоевский: очерк творчества / В.Н. Захаров. — М.: Индрик, 2013. — С. 75–87.
15. Казаков Д.А., Волков М.П. Философское понимание любви // Гуманитарный трактат. — 2020. — № 98. — С. 4–6.
16. Касаткина Т.А. «Другая» любовь в ранних произведениях Достоевского // О творческой природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». — М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2004. — 480 с.
17. Климань С.В. Философское осмысление темы любви в христианстве // Северный регион: наука, образование, культура. 2014. № 1(29). — С. 125–132.
18. Михайловский Н.К. Жестокий талант // Михайловский Н.К. Литературная критика. — Л.: Худож. литер., 1989. — С. 153–234.
19. Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество. — Париж: YMCA-PRESS, 1947. — 561 с.
20. Платон. Пир // Сочинения.: В 4 т. / под ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. — СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2007. — С. 97–161.
21. Фридлендер Г.М. Путь Достоевского к роману-эпопее / Фридлендер Г.М. // Достоевский: материалы и исследования. — 1988. — Т. 8. — 320 с.
22. Фридлендер Г.М. Ф. М. Достоевский и его наследие // Ф.М. Достоевский. Собр. соч.: В 15 т. — Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. Т. 1. — С. 5–30.

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЙ ЖУРНАЛ

# РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА

ДЛЯ ШКОЛЬНИКОВ

5 2021

## ***В номере***

### ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**Светлана Титаренко**

Религиозный символизм готического искусства в поэзии Александра Блока ..... 82

### ШЕДЕВРЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПОЭЗИИ

**Вячеслав Быстров**

Покров прозрачной тайны

*Об одном раннем стихотворении А. Блока* ..... 90

### ОДНО СТИХОТВОРЕНИЕ

**Наталья Грякалова**

Стихотворение А. Блока «Я живу в отдаленном скиту...»:

живописные реминисценции и литературный контекст ..... 94

---

### КОМПЛЕКСНАЯ ПОДГОТОВКА К ОГЭ И ЕГЭ

**Светлана Мигунова**

Учимся писать информационную заметку. Структура и языковые особенности заметки... 100

### УДИВИТЕЛЬНОЕ В МИРЕ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

**Александр Фурсов**

Под высокими деревьями вечности

*О поэзии Николая Лукьянова* ..... 110





Светлана Титаренко\*

## РЕЛИГИОЗНЫЙ СИМВОЛИЗМ ГОТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ПОЭЗИИ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

**Ключевые слова:** поэзия Блока, религиозный символизм, средневековая культура, готическое искусство, неоготическая поэтика

**Keywords:** Blok's poetry, religious symbolism, medieval culture, Gothic art, neo-Gothic poetics

Статья посвящена проблеме восприятия средневековой готики и ее символической репрезентации в поэзии Александра Блока. Рассматриваются материалы мемуарно-биографического характера и книги Блока из его личной библиотеки, которые сохранились в Институте русской литературы (Пушкинский дом) РАН. Анализируются элементы неоготической поэтики в циклах «Ante Lucem» (1898–1900), «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902) и «Итальянские стихи» (1909).

The article is dedicated to the problem of perception of the medieval Gothic art and its symbolic representation in the poetry of Alexander Blok. The materials of memorial and biographic character and Blok's books from his personal library, that were saved in the Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences, are considered in the article. The elements of neo-Gothic poetics in "Ante Lucem" (1898–1900), "Verses about the Beautiful Lady" (1901–1902) and "Italian verses" (1909) are analyzed.

Известно, что уже современники А. Блока соотносили образность его первого поэтического сборника «Стихи о Прекрасной Даме» (1905) с мотивами западноевропейского средневековья. Поэт-символист С. М. Соловьев замечал, что в поэзии Блока ощущается «таинственная мгла готического храма», «смирение перед тайной Церкви» [21, с. 385]. Критик Ю. Айхенвальд, рассматривая «католический» образ мира в первом сборнике поэта, отмечал, что у Блока — «душа-эскиз» или «душа-набросок», которая «пребывает в инобытии»: «Словно католик нашей поэзии, он воздвигает в своей душе некую готику. Но только она не запечатлена средневековой величием и не имеет цельности» [1, с. 251–253]. Это говорит о том, что современники Блока понимали, что поэт не только воскрешает принципы религиозного символизма готического искусства, но и трансформирует их.

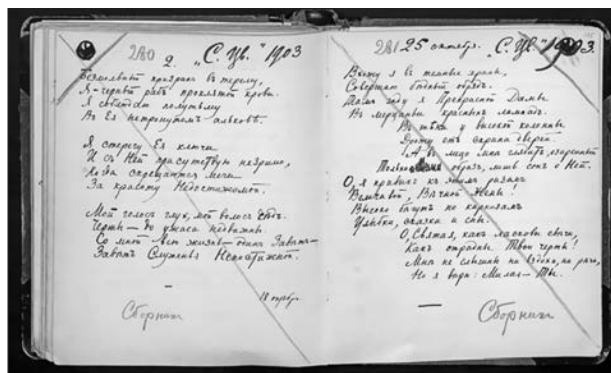
Проблема истолкования неоготической составляющей в творчестве Блока затрагивалась исследователями. Например, Е. Чугунова-Полсон анализирует понятие «неоготический концепт», который она выделяет в тексте дневников и записных книжек Блока и предлагает его рассматривать в контексте автобиографического

\* Доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета, г. Санкт-Петербург.

мифа поэта в сравнении с неоготикой западноевропейского модернизма как проявление «литературы ужасов» («хоррор»-литература) [24]. Этот подход можно считать оправданным в связи с традициями литературной готики и готического романа, сложившимися в эпоху романтизма. Нас же будут интересовать принципы христианского готического искусства Средневековья и раннего Возрождения и их отражение в поэзии Блока. В этом плане эстетическое и художественное наследие поэта еще мало изучено, так как элементы неоготической поэтики являются одним из достаточно «скрытых» слоев его творчества.

Истоками интереса к готике у Блока могла быть прежде всего немецкая культура, с которой он познакомился очень рано, совершив поездки в Германию в 1897 и 1903 гг. Известно, что поэт посетил небольшой городок Фридберг в окрестностях Бад-Наугейма (земля Гессен), где находится раннеготическая, XIII в., церковь Пресвятой Богородицы. В ней сохранились готический алтарь, готическое убранство и скульптура Девы Марии с младенцем Иисусом (Фридбергская мадонна), созданная в 1280 г. О своих впечатлениях, в том числе о восприятии готического собора, Блок писал Л.Д. Менделеевой 24 июня 1903 г.: «Около нас есть маленький городок Фридберг. Я там уже сегодня провел второй день. Там две замечательные вещи: собор и дворец нашей нынешней императрицы <...>. Собор строго готический, весь упирается в небо своими острыми верхушками. Под крышей выглядывают безобразные существа полужвери (как на Notre Dame). Окна узкие, длинные, точно растянулись в постоянном бегстве к небу и так застыли, испещренные тончайшей и сложной канвой узоров. Между двумя богинями приютилась маленькая Богородица с младенцем, протестантски некрасивая статуя. <...> Красота всего здания совсем исключает многие из евангельских текстов... Такой страшный божий дом» [6, т. 8, с. 58–59].

Эта трактовка, основанная на символическом понимании природы готики, отражающей устремленность христианской души к небу и Богу («упирается в небо», «в бегстве к небу») и одновременно вызывающей страх громадой здания, близка рассуждениям современников Блока, например, В.В. Розанова.



Автограф стихотворения А.А. Блока «Вхожу я в темные храмы...» (1902) в тетради № 2. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

В книге «Итальянские впечатления», сохранившейся в личной библиотеке Блока в ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН с его читательскими пометами [5, кн. 2, с. 214], Розанов размышлял о своем потрясении от готического собора — «громаде», которая «сразу задавила на душу». В доминировании вертикальности он увидел проявление «стиля души»: «“Стиль” есть настроение и только настроение души человеческой, выразившееся в камне: и здесь это было настроение монолитное, монотонное, вечное, “до скончания мира”, — страшное по напряжению, как бы влюбленность в некую идею, черную или светлую — все равно, — и которое вдруг заворочало камнями и подняло скалу на скалу» [20, с. 255–256].

Влюбленность в «черную» и «светлую» идею готики была присуща поэту М.А. Волошину. Рассматривая его набросок «Дух готики», А.В. Лавров отмечал, что «для писателей символистского поколения готика — <...> зримый, выразительный символ порыва к запредельному, манифестация свободного творческого духа, преодолевающего власть косной, неорганизованной материи» [14, с. 303–304]. Одно из обозначений этого явления — понятие «готическая душа».

Это понятие символично. Мы находим его в статьях теоретика русского символизма Вяч. Иванова. Его книга «По звездам» (СПб., 1909) была в круге чтения Блока и сохранилась с его пометами и маргиналиями [5, кн. 1, с. 294]. В статье «Ницше и Дионис», где также встре-



Церковь Пресвятой Богородицы. XIII в.  
Современная фотография. (Фридрихберг, Германия)

чаются пометы Блока, говорится: «Вселенная задрожала отгулами, как готические столпы трубных ствольных связей и устремительные стрельчатые сплетения от вздохов невидимого органа. Мы почувствовали себя и нашу землю и наше солнце восхищенными...» [12, с. 3]. В статье «Две стихии в современном символизме» Иванов употребляет понятие «готическая душа», обозначая им сверхчувственность, проникновение в сферы иные и символическое переживание мира [Там же, с. 293]. Строителей готических храмов он называет теургами, так как они воплотили религиозную идею. Готика символизировала, по мнению Иванова, представление о вертикали как восхождении к божественному. Олицетворением средневекового мировоззрения, по его мысли, является готический собор, воплотивший как мистику и схоластику средневекового мышления, так и символическую картину мира, основанную на иерархии соответствий [Там же, с. 257].

Понятие «готическая душа» используется в культурно-философских концепциях начала XX в. Немецкий историк и теоретик искусства В. Воррингер в книге «Формальные проблемы готики» (1911) писал о стремлении «готической души» к миру сверхдействительному и сверхчувственному, называя это желание во что бы то ни стало подняться над собой «возвышенной истерией» [25, с. 50].

Эти идеи восходят к восприятию готики в творчестве И.В. Гёте («О немецком зодче-

стве»), Ф. Шеллинга («Философия искусства») и немецких романтиков — Ф. Шлегеля («Основания готической архитектуры») и В. Вакенродера («Фантазии об искусстве») и др., наметивших эстетические и философские аспекты восприятия готического собора как архетипической формы христианского сознания.

Поэтому готика могла привлечь Блока идеей выражения религиозного мистицизма и способом конструирования субъективно-идеалистической картины мира, что было важно для него в ранний период творчества, когда он переживает влияние идеалистической философии В.С. Соловьева. В наброске статьи о русской поэзии, сделанном в конце 1901— начале 1902 г. и сохранившемся в юношеском дневнике, Блок писал о символизме: «Это была новая поэзия в частности и новое искусство вообще. К воздвиженью мысли, ума присоединилось воздвижение чувства, души. И все было в божестве» [6, т. 7, с. 23].

Большое значение для Блока имели идеи английского критика и теоретика искусства Дж. Рёскина, фанатичного почитателя готики, близкого к художественному движению прерафаэлитов, опиравшихся на готическую традицию Средневековья. Блок неоднократно обращался к его книге «Искусство и действительность» (М., 1900) [5, кн. 2, с. 212]. Его пометы и записи на полях анализировались исследователями, и было отмечено, что в разделе «Архитектура и религия» Блока заинтересовали суждения Рёскина о причинах упадка готического стиля как выразителя истинной религии в связи с суевериями [2, с. 112].

Рёскин посвятил готике свое известное сочинение «Семь светочей архитектуры», вышедшее в Лондоне в 1849 г. Его теория истолковывалась как утопическая, так как он считал готикой не исторический стиль, а систему функциональных принципов, вечно возрождающихся в культуре и искусстве, переживание которых происходит чрезвычайно интенсивно и в символических формах. Эту систему он определил как «готичность» (Gothicness) [18, с. 14–15].

Эта модель, как мы убедимся, была близка Блоку. В начале 1900-х гг. в его творчестве находят отражение принципы средневековой готики как модели символической христиан-



ской картины мира и присущая ей мистика, идеализм и спиритуализм, рыцарский культ Прекрасной Дамы и сакрализация пространства ритуального служения, что показательно для циклов «Ante Lucem» (1898–1900) и «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902). Затем происходит трансформация этих представлений, отразившаяся в «Итальянских стихах» (1909).

Об интересе Блока к готике свидетельствуют его пометы и записи на полях ряда книг из его личной библиотеки. В этом плане большой интерес представляет книга Ф. фон Бецоляда «История реформации в Германии», изданная в России в 1900 г. [5, кн. 1, с. 40]. В томе первом Блоком подчеркнута слово «готических» в следующей фразе: «Настоящими отличительными признаками городов этого времени служили строившиеся колоссальные башни готических церквей и соборов» [4, с. 37]. Бецольд пишет о духовном господстве церкви в этот период, преобладании мистики в мышлении человека и рыцарских культурах, на что Блок обратил внимание.

Книга А.Н. Бенуа «История живописи всех времен и народов», также сохранившаяся в библиотеке Блока и относящаяся к кругу его чтения 1910-х гг., содержит множество его помет [5, кн. 1, с. 34]. В записях на полях повторяется слово «готика» [3, с. 82, 84, 88], их контекст свидетельствует о том, что Блок ищет жизнеспособные принципы готического искусства. Бенуа, исследуя европейскую культуру, пишет о возникновении стиля средневековой культуры, который, по его словам, несет «своеобразную способность в мертвых формах выражать молитву, — черты, становящиеся затем самой сутью следующего фазиса развития искусства — “готики”» [Там же, с. 84]. Далее Блоком отчеркнут фрагмент, где говорится, что «готика в своем безудержном порыве, в своем блеске, в своей радости является ярким выражением освобождающейся человеческой души» [Там же, с. 89-90].

Для ранней поэзии Блока конца 1890-х — начала 1900-х гг., безусловно, был важен архитектурный код готического собора как пространства сакрального, в котором осуществляется ритуальное поклонение женскому образу, воплощающему религиозную идею, и происходит его эстетизация. А.Н. Веселовский на примере



Кёльнский собор. XIII–XV вв. (Кёльн, Германия)

«Божественной комедии» Данте рассуждал об аллегоризме в средневековой схоластике, согласно которому «реальное бытие имеют не самые объекты, а идеи в них», т.е. предмет является выражением идеи и становящейся системы аллегорических образов. Аллегория идеи предстает как живая личность, поэтому Данте, по мысли ученого, дал аллегория души в виде женщины [9, с. 244].

Моделью готического мировосприятия для европейской культуры всегда была поэзия Данте и прежде всего «Божественная комедия», которую сравнивали с готическим собором. Розанов в «Итальянских впечатлениях» пишет об аналогии творения Данте и готического собора как выразителей христианской идеи [20, с. 260].

«Божественная комедия» имела в библиотеке Блока, на книге есть его пометы [5, кн. 1, с. 256], в том числе и на объяснительной статье Т. Карлейля, включенной в издание. Так, например, в цитате: «Действительная внутренняя симметрия, то, что называют архитектурной гармонией, царит в нем и приводит все к должной пропорциональности; архитектурная гармония — это то, чему также присуща музыкальность. Три царства, Ад, Чистилище и Рай, глядят одно на другое, подобно трем частям одного величественного здания; это — великий мировой собор...» [10, с. 175]. Слова «великий мировой собор» подчеркнуты Блоком. Далее подчеркнута фраза: «Все соборы, величественные сооружения, медь и камень, всякое внешнее строительство, как бы прочно они ни было, недолговечно по сравнению с такой недосягае-



Сиенский собор. XIII в. (Сиена, Италия)

мо глубокой, сердечной песнью, как эта Дантова песня...» [Там же, с. 186].

Близость «Божественной комедии» к модели готического собора можно объяснить через семантику архитектурного кода. Анализируя архитектурный код готического собора, Э. Панофский утверждал, что в основе готики лежит символизм средневековой теологии, так как готические соборы начали строиться в эпоху подъема христианской религии. Символическая идея христианской средневековой теологии — отречение от телесного и абсолютизация бестелесного. «Человеческая душа, хотя и признаваемая бессмертной, — писал он, — рассматривалась теперь как организующий и объединяющий принцип самого тела, а не как независимая от него субстанция» [17, с. 219].

В готической живописи также использовался мистико-религиозный христианский мотив бесплотности и вытянутости фигур и их композиционной динамической спаянности, как отмечает М. Дворжак в книге «История искусства как история духа». «Своеобразие готики заключалось во всемогуществе находящейся вне материального переживания духовной конструкции» [11, с. 72]. Основанием духовной модели готического стиля стала мариология — учение, обосновывающее культ почитания Девы Марии как символа единства материального и сверхматериального [17, с. 248.]

Ритуальный комплекс поклонения женскому божеству (Деве Марии, Прекрасной Даме) связывает эти представления Блока с христианским средневековым спиритуализмом, на-

шедшим отражение в готической архитектуре и живописи и закрепленной в литературной традиции Данте, а на русской почве — поэзией В.С. Соловьева [22, с. 215].

Основой образа Вечной Женственности у Блока становится, как и в средневековой готике, теофания божественного образа. Поэтому лирический герой ранних стихов Блока ждет теофании, неоднократное повторение лирической ситуации открывало возможность ритуализации образа и самого обряда поклонения, а также репрезентации женского образа как некоего видения. Подобный неоготический дискурс способствовал символизации образа на основе мотивов непостижимого и таинственного. Этот способ репрезентации образа присущ поэтам-визионерам, каким был, как известно, Данте, а также и сам В.С. Соловьев.

Вечная Женственность в поэзии Блока понимается как сакральный образ-сущность, образ-идея возвышения души. Это совпадает с принципами готической эстетики. Готическая живопись XIII — **середины XV вв.** была основана на иллюзии разомкнутого пространства и доминировании световых эффектов. Важны были приемы вовлечения зрителя в священный сюжет, чтобы создать внутреннюю связь («как бы войти внутрь картины») [13, с. 387–388]. Показательно в этом плане стихотворение Блока «Вхожу я в темные храмы...» (1902). Комментаторы, ссылаясь на публикации современников, указывают, что это одно из первых стихотворений-молитв Блока, где героиня именуется Прекрасной Дамой, в которой проявляются черты Пресвятой Девы [8, т. 1, с. 557–558]:

Вхожу я в темные храмы,  
Совершаю бедный обряд.  
Там жду я Прекрасной Дамы  
В мерцаньи красных лампад.

В тени у высокой колонны  
Дрожу от скрипа дверей.  
А в лицо мне глядит, озаренный,  
Только образ, лишь сон о Ней.

О, я привык к этим ризам  
Величавой Вечной Жены!  
Высоко бегут по карнизам  
Улыбки, сказки и сны.

О, Святая, как ласковы свечи,  
Как отрадны Твои черты!  
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,  
Но я верю: Милая — Ты. [8, т. 1, с. 128]

Именно с этим стихотворением критик Ю. Айхенвальд связывал готический образ ранней поэзии Блока [1, с. 252–253].

Обратим внимание на блоковские пометы в книге Р. Мутера «История живописи» (СПб., 1900) [5, кн. 2, с. 166], важные для понимания этого стихотворения. Они свидетельствуют о стремлении поэта постичь сверхчувственный характер средневековой христианской живописи и те черты готического искусства, которые связаны с уходом от образа-изображения к образу воплощения религиозной идеи («иконичности»). Им отчеркнуты следующие строки: «...перед мадоннами Беллини мы испытываем такое чувство, как будто входим в высокий просторный храм. Все спокойно вокруг, и чудится, величественные фигуры на картинах ведут возвышенное уединенное состояние. <...> Сами фигуры как будто проникнуты сознанием величия божества, ими самими как будто овладело то же чувство, которое мы испытываем, когда из уличного шума и дневного света входим в глубокую тишину и священные сумерки храма» [15, с. 190].

Один из основных принципов живописной готики — стремление художников передать «движение души» как принцип, организующий и направляющий физическое движение тела [11, с. 91–92]. Обратим внимание на наличие повторяющихся мотивов полета ввысь, образы бесплотного духа, души и эфирного тела в ранней поэзии Блока: «Довольно мне нестись душою / К ее небесным высотам...» («Усталый от дневных блужданий...», 1898), «Мой дух летит туда, к Востоку, / Навстречу помыслам Творца...» («Разверзлось утреннее око...», 1900), «Я только жду условного виденья, / Чтоб отлететь в иную пустоту...» («Всё бытие и сущее согласно...», 1901). Показательны в поэзии Блока и мотивы «перетекания» души из мира реального в мир иной, например, в стихотворении «В бездействии младом, в передраственной лени...» (1901): «душа парила ввысь», «Ты, Тихая, всплыла», «На звездные пути себя перенесла», «И, Ясная, Ты с солнцем потекла».



Фра Беато Анжелико. Благовещение. Ок. 1432–1433. Открытка из альбома А. Блока

В стихотворении «Какому Богу служишь ты?» (1901) выражены мотивы восхождения к иному миру и слияния со звездой:

Какому Богу служишь ты?  
Родны ль тебе в твоём паренье  
Передрасветное волнение,  
Передзакатные мечты?  
Иль ты, сливаясь со звездой,  
Сама богиня — и с богами  
Гордишься равной красотой, —  
И равнодушными очами  
Глядишь с нездешней высоты  
На пламенеющие тени  
Земных молитв и наклонений  
Тебе, — царица чистоты? [8, т. 1, с. 64]

Идеи христианского преображения и спасения воплотились в лирике Блока через близкие готике образы и мотивы. Это архитектурные мотивы вертикальной проекции пространства (стремления вверх, эфирного полета тела), образы тайного ритуального поклонения сущностям высшего божественного мира (Вечная Женственность, Прекрасная Дама), трансцендентного пространства («лазурная высь», «иная пустота»), земного сакрального пространства (монастырь, храм, келья, собор, гора, башня). Встречается важный для готической живописи мотив тайны, ожидания встречи с сакральным, как в живописи Фра Беато Анжелико (1400–1455) или Джованни Беллини (1430–1516) — любимых художников Блока, на что он неоднократно указывал в письмах, записных





Фра Беато Анжелико. Благовещение. Ок. 1440–1441.  
Открытка из альбома А. Блока

книжках, дневниках. Они принадлежат к позднегоготической живописной традиции.

Большой интерес представляет его письмо к матери — А.А. Кублицкой-Пиоттух от 7 мая 1909 г. из Венеции, где он отмечал изменения в своих художественных вкусах, произошедших во время итальянского путешествия: «... очень многое понял в живописи и полюбил ее не меньше поэзии за Беллини и Боккачио Боккачино, окончательно отвергнув Тициана, Тинторетта, Веронеза и им подобных...» [6, т. 8, с. 283]. А в письме к В.Я. Брюсову от 2 октября он подытожил эти впечатления, отметив, что «любимыми художниками стали Беллини, Фра Беато и несколько плодovitых — венецианской и умбрийской школы. Впрочем, и флорентийской и сиенской» [6, т. 8, с. 294].

Репрезентацией блоковского интереса к живописи Средневековья и Возрождения являются хранящиеся в Литературном музее и Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН карточки с наклеенными на них репродукциями картин различных живописцев и альбомы с открытками, вклейками репродукций и фотографий из собраний европейских музеев, прежде всего Италии и Германии. Среди различных

сюжетов и образов, представленных здесь, повторяющимися являются образы Девы Марии, ангелов и сюжет Благовещения [23].

Для поэзии Блока характерна не столько христоцентрическая художественная модель мира, сколько ориентация на сакральный готический код служения Пресвятой Деве. В циклах «Ante Lucem» и «Стихи о Прекрасной Даме» повторяются устойчивые образы, близкие софиологии В.С. Соловьева (Вечная Женственность, Душа мира) и христианской средневековой картины мира — Дева Мария и ангелы. Образы ангелов как бестелесных существ, сопровождающих душу, как вестников иного мира характерны, например, для таких стихотворений, как «Звезда полночная скатилась...» (1900), «В часы вечернего тумана...» (1900), «Ныне, полный блаженства...» (1901), «В ранний час. В пути незрима...» (1901), «Ты уходишь от земной юдоли...» (1901), «Золотокудрый ангел дня...» (1902) и др. Ангелы также являются образами теофании — как некие знамения сакральных событий. Иногда они выступают вестниками смерти как демоны или призраки в духе неоготической традиции хоррора. Их функция — преодолеть раздвоенность сознания на пути к преображению души человека.

Во время путешествий по Европе восприятие готики у Блока нередко меняется, рождая парадоксальные ассоциации. В записных книжках обращает на себя внимание сделанное Блоком 2 июля 1909 г. сопоставление готического Кёльнского собора со зданием современного вокзала как архитектурных доминант города: «Здесь — подавляют собор и вокзал. Есть точка зрения, с которой они — одно: чудовища, дива мира» [7, с. 151].

В «Итальянских стихах» появляются уродливые образы готических башен и упоминания католических мадонн в кошунственных сравнениях. Например, в стихотворении «Сиена» есть строки:

О, лукавая Сиена,  
Вся — колчан упругих стрел!  
Вероломство и измена —  
Твой таинственный удел!

От соседних лоз и пашен  
Оградясь со всех сторон,  
Острия церковей и башен  
Ты вонзила в небосклон!

И томленьем дух влюбленный  
Наполняют образа,  
Где коварные Мадонны  
Щурят длинные глаза [8, т. 3, с. 78]

Интересны черновые наброски этого стихотворения, где зафиксированы повторяющиеся формулы в процессе творческого поиска окончательного варианта: «О Сиенна, о Сиенна — / Башен острыми зубцами / Ты пронзила небеса / В сердце Бога метишь ты»; «Строгой готикой играешь, / В сердце Бога метишь ты»; «Страшны в храмах образа, / Исполняют образа, / Длинноокие Мадонны / Над младенцем встанет буря» [8, т. 3, с. 319–321].

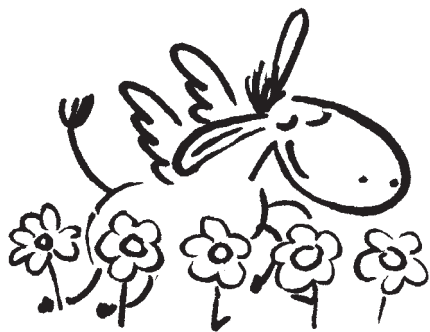
Неоготический комплекс мотивов трансформируется в поэзии Блока в 1900-е гг., образность становится аналогом «черной» стороны готики, близкой литературной традиции хоррора, что мы наблюдаем в некоторых «Итальянских стихах».

Таким образом, поэзии Блока 1900-х гг. присущи неоготические мотивы и образы как следствие эстетического осмысления принципов готического искусства. Они способствовали становлению метафизического языка его поэзии в русле развития софийно-теургического мифа о Вечной Женственности.

### Литература

1. Айхенвальд Ю. Александр Блок // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Изд. 4. — Берлин, 1923. — С. 250–254.
2. Белькинд Е.Л. Блок — читатель Дж. Рескина // Александр Блок: Исследования и материалы. — Л., 1991. — С. 101–124.
3. Бенуа А.Н. История живописи всех времен и народов. — СПб., 1912. — Т. 1.
4. Бецольд Ф. фон. История реформации в Германии / Пер. с нем. — СПб., 1900. — Т. 1.
5. Библиотека А.А. Блока. Описание / Составили О.В. Миллер, Н.А. Колобова, С.Я. Бовина; под ред. К.Я. Лукирской. — Л., 1984. — Кн. 1–3.
6. Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1963.
7. Блок А.А. Записные книжки: 1901–1920. — М., 1965.
8. Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. — М., 1997 — (продолжающееся изд.).
9. Веселовский А.Н. Введение в «Божественную комедию» Данте. Высшие женские курсы. Лекции по всеобщей литературе. — СПб., 1887–1888.
10. Данте Алигьери. Божественная комедия. Часть I. Ад / В пер. русских писателей. — СПб., 1887.
11. Дворжак М. История искусства как история духа / Пер. с нем. — СПб., 2001.
12. Иванов Вяч. По звездам. — СПб., 1909.
13. Клуцкерт Э. Готическая живопись // Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись / Под ред. Р. Томана. — Кенеманн, 2004. — С. 386–394.
14. Лавров А.В. Русские символисты: Этюды и разсуждения. — М., 2007.
15. Мутер Р. История живописи / Пер. с нем. под ред. К. Бальмонта. — СПб., 1901 — 1904. — Т. 1–3.
16. Немкова О.В. Эстетическая мариология соборов *Notre Dame* // Вестник ТГУ. — 2013. — Вып. 7. — С. 243–248.
17. Пановский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Пер. с нем. и англ. — СПб., 2004.
18. Раппапорт А. Джон Рёскин и его «Семь светочей архитектуры» // Рёскин Дж. Семь светочей архитектуры. — СПб., 2007. — С. 7–42.
19. Рёскин Дж. Искусство и действительность / Пер. О.М. Соловьевой. — 2-е изд. — М., 1900.
20. Розанов В.В. Итальянские впечатления. — СПб., 1909.
21. Соловьев С.М. Воспоминания. — М., 2003.
22. Соловьев С.М. Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция. — М., 1997.
23. Титаренко С.Д. Поэтика визуального образа у А. Блока и традиции итальянской живописи Средневековья и Возрождения (по материалам личной библиотеки и семейных альбомов поэта // Шахматовский вестник. — 2010. — № 10–11. — С. 228–246.
24. Чугунова-Полсон Е.Е. «Бог при создании закутал его сердце в темные ткани...»: концепт неоготического в Блокских дневниках и записных книжках // Литературный факт. — 2018. — № 10. — С. 253–266.
25. Worringer W. Form probleme der Gothik. — München, 1911.





Вячеслав Быстров\*

Покров  
прозрачной  
тайны  
Об одном  
раннем стихотворении  
А. Блока

В статье кратко охарактеризованы особенности символизма. Проанализировано раннее стихотворение Блока «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» как яркий пример символистского текста.

The article briefly describes the features of symbolism. An early poem by Blok «I have a premonition of You. The years pass by...» as a vivid example of a symbolist text.

**Ключевые слова:** поэзия, символизм, А. Блок, анализ, стихотворение «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» (1901)

**Keywords:** poetry, symbolism, A. Blok, analysis, poem "I have a premonition of You. The years pass by..." (1901)

\* Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, г. Санкт-Петербург.

Александр Блок — поэт-символист. Привычная, незыблемая аксиома. Сам он был убежден: символистами не становятся, ими рождаются. Явление в искусстве, в поэзии в частности, сложное и многогранное. Это понимает, чувствует каждый, кто соприкасается с символистскими текстами. В них таится немало тайн и загадок. Особенно в тех случаях, когда вдохновение поэтов рождалось на уровне видений и мистической интуиции. Можно, конечно, просто читать и слушать эти стихи, вбирая в себя ритм, музыку, образы. Но чтобы отчасти разгадать скрытый смысл таких текстов, необходимо кратко обозначить, хотя бы в самых общих чертах, особенности символизма.

«В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, — утверждал Д.С. Мережковский, — действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим... <...> Слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли» [5, с. 42, 43].

Но прежде всего символистское мировосприятие означало для «новых поэтов» особое состояние души и сознания, условно говоря, состояние «прозрения». «Природа, жизнь, весь мир кажется нам иным, — писала в середине 1890-х гг. З.Н. Гиппиус, — говорит с нами другими голосами, потому что все явления стали для нас прозрачными, только символами, за которыми мы теперь видим еще что-то важное, таинственное, единственно существующее» [6, отд. I, с. 251].

По определению Блока, мистицизм есть «*непрестанное* ощущение и констатированье в самом себе и во всем окружающем таинственных, *живых*, ненарушимых связей друг с другом и через это — с Неведомым. Это — религиозное сознание, а не бессознательное затуманивание головы. <...> Мистики <...> разряд людей, особенно ярко и непрерывно чувствующих связи с “Иным”...» [3, с. 107; курсив Блока].

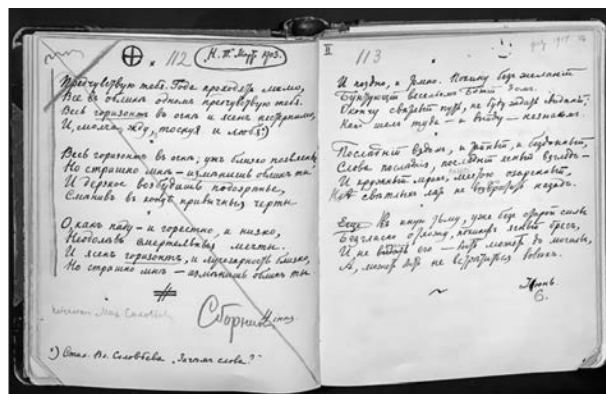


Философской подоплекой такого мистического мирозерцания служило учение (в частности, Платона) о двух мирах: существующем и идеальном; первый признавался призрачным, хаотичным, искаженным, а второй — истинным, прекрасным, гармоничным. Эти идеи были развиты русским философом и поэтом Вл. Соловьевым, который в стихотворении «Милый друг, иль ты не видишь...» (1892) прямо утверждал, что «всё видимое нами — // Только отблеск, только тени // От незримого очами». В поэтическом творчестве «младших» символистов, идейных последователей Вл. Соловьева, сложилась своя изощренная, метафизическая система «соответствий». Все события, явления, предметы действительности получают как бы двойное освещение: они соотносятся с «мирами иными», сферой высших духовных сущностей, обретая скрытые символические значения.

Символисты исходили из того, что во всяком внешнем явлении заключена некая глубинная сущность, мир полон очевидных и скрытых «соответствий» между ними, которые можно уловить душой и сознанием. «Воображение, создающее аналогии или соответствия и передающее их образами, — вот формула символизма», — писал французский поэт и критик Рене Гиль [4, с. 15]. Помимо окружающей действительности, полагали символисты, есть мир духовных реалий, высшей Красоты, отразить который и призвано искусство. Им была близка емкая мысль, выраженная Гёте в «Фаусте»: «Всё преходящее есть только подобие». Идею двуплановости бытия, «двоемирия» символисты унаследовали от романтиков, как и некоторые другие важные черты (неприятие обыденной повседневности, культ возвышенной духовности, пристальное внимание к мировому культурному и историческому опыту, интерес к сфере бессознательного, подспудным проявлениям человеческой души и т. д.).

Поэтическим средством интуитивного постижения тайн бытия поэты-новаторы сделали символы — знаковые образы, «взятые из природы и преобразованные творчеством» (Андрей Белый), наделенные сверхсмыслом, неисчерпаемой многозначностью.

Символ — это подразумеваемый подтекст и контекст невыразимых словами идей и об



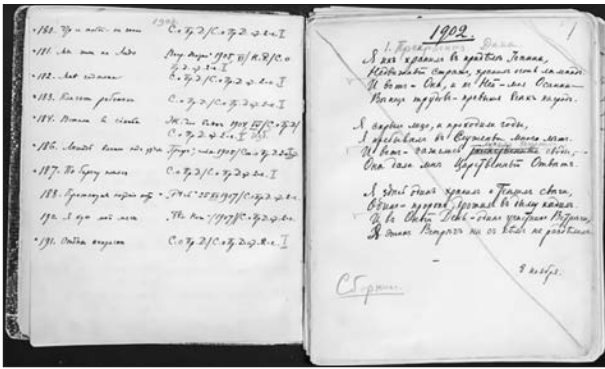
Автограф стихотворения А.А. Блока  
«Предчувствую Тебя.  
Года проходят мимо...»  
(1901) в тетради № 2.

Рукописный отдел Института русской литературы  
(Пушкинский Дом) РАН

разов. Особую значимость обретает здесь не столько семантика слова или выражения (даже очень богатая оттенками), сколько та область «несказанного», которая за ними открывается, ощущается: именно в ней заключена многомерность и глубина заложенных смыслов. Идеальный, незримый мир духовных сущностей должен как бы «просвечивать», «мерцать» сквозь символические образы. Именно так, посредством символов, можно уловить и запечатлеть глубинные связи с Вечностью.

Наиболее характерные свойства поэтики символистов — богатство ассоциативных связей как внутри отдельного текста, так и внутри художественного мира поэта в целом, игра смыслами, использование импрессионистских приемов, недосказанность, «туманность» языка и образов (неслучайно символистскую поэзию иногда называют «поэзией намеков»), завораживающий ритм, музыкальность стиха и т. д. Активное использование образов и мотивов, насыщенных многозначным содержанием, позволило символистам заметно расширить возможности лирики.

Даже отдельно взятое стихотворение позволяет понять, что это — творение истинного поэта-символиста. Таким у Блока мы можем считать стихотворение «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...». Приведем его целиком:



Автограф стихотворения А.А. Блока  
«Я их хранил в приделе Иоанна...» (1902)  
в тетради № 2.

Рукописный отдел Института русской литературы  
(Пушкинский Дом) РАН

И тяжкий сон житейского сознания  
Ты отряхнешь, тоскуя и любя.

Вл. Соловьев

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо —  
Всё в облике одном предчувствую Тебя.

Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,  
И, молча, жду, — *тоскуя и любя.*

Весь горизонт в огне, и близко появленье,  
Но страшно мне: изменишь облик Ты,

И дерзкое возбудить подозренье,  
Сменив в конце привычные черты.

О, как паду — и горестно и низко,  
Не одолев смертельные мечты!

Как ясен горизонт! И лучезарность близко.  
Но страшно мне: изменишь облик Ты.

4 июня 1901. С. Шахматово [2, с. 60]

Это стихотворение приобрело программный характер, определив звучание всего блоковского цикла «Стихи о Прекрасной Даме». В нем ярко выразились мистические переживания поэта, обостренно чувствующего связь с миром неземным — лучезарным, божественным. Для понимания данного текста необходимо знать особенности умонастроения Блока в те годы, атмосферу, в которой рождались необычные мотивы и образы его лирики.

Отметим, что несколько ранее, весной 1901 г., Блок близко познакомился с творче-

ством философа и поэта Вл. Соловьева и был сразу же всецело захвачен его грандиозными идеями Преображения мира. Благодать, по мысли Вл. Соловьева, должна снизойти на землю свыше, «с небес». Событие грядущего всеобщего обновления связывалось им с гармоническим началом вселенной, которое он называл Душой Мира, Вечной Женственностью. Под влиянием идей Вл. Соловьева Блоком завладела мечта о воплощении идеала Добра и Красоты в косной реальности. Он стал с нетерпением ожидать чуда нисхождения в мир земной Вечно-женственного начала. Явлению Ее, считал он, должны предшествовать тайные знаки, доступные лишь избранным, «посвященным». В особом, экстатическом состоянии душевного подъема поэту чудятся небесные (зори, закаты) и земные «видения», знамения — свидетельства Ее приближения.

Эти настроения и чаяния достигли кульминации летом 1901 г., которое Блок назвал «мистическим» (именно тогда и было написано «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...»). Радужные надежды поэта поддерживались крепнувшей верой в то, что есть уже на земле персонифицированное воплощение Вечной Женственности, которое предрекал в стихах Вл. Соловьев: «Знайте же: вечная женственность ныне // В теле нетленном на землю идет» («Das ewig-weibliche», 1898). И эта Прекрасная Дама — Любовь Менделеева, девушка, которую Блок в своем разгоряченном мечтами воображении наделил идеальными, божественными чертами и свойствами. Так, позднее, в неопубликованном письме к Л.Д. Менделеевой от 16 сентября 1902 г., он признавался: «...меня оправдывает продолжительная и глубокая вера в Вас (как в земное воплощение пресловутой Пречистой Девы или Вечной Женственности, если Вам угодно знать)» [1, с. 62]. Блок переживал любовь к ней как возвышенный «мистический роман», как некое действие мистерии духовного Преображения мира. Приближение или отдаление возлюбленной он истолковывал как возможность или невозможность встречи с Душой Мира.

В стихотворении сосуществуют по крайней мере два смысловых плана: универсально-мистический (чаяние вселенского Преображения, связанного с сошествием «Ее» в мир)

и интимно-мистический (страстное ожидание лирическим героем встречи с возлюбленной, воспринимаемой им как начало воплощения высокой мечты о всемирной гармонии). Причем эти смысловые ряды не просто сосуществуют — они тесно переплетены, слиты. Символические образы стихотворения одновременно формируют контекст того и другого ряда.

Эпиграф из стихотворения Вл. Соловьева «Зачем слова? В безбрежности лазурной...» (1892) задает мистическую тему произведения, навеянную идеей грядущей Вечной Женственности. Это прозрачный намек на то, под каким «знаком» следует воспринимать образную систему стихотворения.

Написание «Ты», «Тебя» с заглавной буквы свидетельствует, с одной стороны, о небесной природе героини (ожидаемой Души Мира), а с другой — является выражением преклонения героя перед своей «земной» возлюбленной. Текст вполне дает право на такую трактовку, не требуя косвенных доказательств. Но при желании их можно найти, обратившись к другим стихам поэта, которые связаны между собой единым кругом мыслей, переживаний, образов-символов (это, кстати, важная черта символистской поэтики).

К примеру, в другом программном стихотворении «Я их хранил в приделе Иоанна...» (1902), где нашло отражение важнейшее в жизни Блока событие — Л.Д. Менделеева дала согласие стать его женой, — содержится в сходном мистическом сюжете тот же мотив, что и в анализируемом тексте: «Я скрыл лицо, и проходили годы. // Я пребывал в Служеньи много лет» [2, с. 135] (ср.: «Года проходят мимо — // Всё в облике одном предчувствую Тебя»).

То же самое можно сказать и о мотиве «изменения облика» Той, встречи с которой ожидает герой: возлюбленная может не оправдать высоких надежд, «сменив в конце привычные черты» (интимно-мистический план); Душа Мира, соприкоснувшись с хаосом реальности, исказится, не сумев обновить, преобразить ее (универсально-мистический план). При этом герой убежден, что крушение «земной» и «все-

ленской» мечты приведет его к тяжкому разочарованию и «горестному» падению. И здесь, как видим, оба ряда значений оказываются тесно взаимосвязанными.

Ключевой образ-символ стихотворения — «огонь». Огонь, во-первых, — одна из священных стихий бытия, одна из первооснов природы (согласно древним мифам, учению Гераклита). Во-вторых, это могучая очистительная сила. В-третьих, — метафора неземного сияния, лучезарности. В-четвертых, — яркий знак чаемого приближения Вечной Женственности. Все эти значения символического образа важны: они создают смысловой объем текста.

Весьма существенным в стихотворении является и мотив «молчания» («И, молча, жду...»), восходящий к известным строкам Тютчева: «Молчи, скрывайся и таи // И чувства, и мечты свои...». «Молчание» героя здесь — и выражение особого состояния «избранного», «посвященного», который не может и не хочет говорить о сокровенных волнениях души, и знак священной важности ожидаемых событий Преображения (ср. сходный мотив в стихотворении «Молитву тайную твори...» (1901): «Готовься, мысли и молчи...») [2, с. 63]. Отметим попутно, что и тоска героя — особенная, мистическая: это, прежде всего, томление по Идеалу.

Есть все основания утверждать, что данное стихотворение — один из характерных образцов русской символистской поэзии начала века, пытавшейся уловить и отразить «многие миры», реальные и умозрительные, сверхчувственные.

### Литература

1. Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. — М.; Л., 1963.
2. Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т.1. — М., 1997
3. Блок А. Письма к жене // Литературное наследство. Т. 89. — М., 1978.
4. Гиль Рене. Поэзия // Аполлон. 1910. № 6.
5. Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. — СПб., 1893. — С. 42, 43.
6. Северный вестник. 1896. № 12. <Письмо З.Н. Гиппиус А.Л. Волынскому>.





Наталья Грыкалова\*

---

Стихотворение  
А. Блока  
«Я живу  
в отдаленном  
скиту...»:  
живописные  
реминисценции  
и литературный  
контекст

---

**Ключевые слова:** А. Блок, Вечная Женственность, символизм, живопись, экфрасис, контекст

**Keywords:** A. Blok, Eternal Femininity, symbolism, painting, ekphrasis, context

---

\* Доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, руководитель Группы по изданию академического Полного собрания сочинений и писем А.А. Блока Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, г. Санкт-Петербург.

В статье анализируется стихотворение А. Блока, входящее во второй том «лирической трилогии». При этом выявляются параллели с образами живописных полотен М.В. Нестерова и «Джокондой» Леонардо да Винчи, а также намечаются интертекстуальные пересечения с ближайшим литературным контекстом — поэзией Вяч. Иванова, Д. Мережковского и их художественными концепциями данного периода.

The article analyzes the poem by A. Blok, included in the second volume of the "lyric trilogy". At the same time, parallels with the images of paintings by M. Nesterov and "La Gioconda" by Leonardo da Vinci are revealed, as well as intertextual intersections with the closest literary context as the poetry of V. Ivanov, D. Merezhkovsky and their artistic concepts of this period.

Стихотворение Александра Блока «Я живу в отдаленном скиту...», входящее во второй том «лирической трилогии», было написано в январе 1905 г. и увидело свет в том же году в журнале «Вопросы жизни».

Я живу в отдаленном скиту  
В дни, когда опадают листья.  
Выхожу — и стою на мосту,  
И смотрю на речные цветы.

Вот — предчувствие белой зимы:  
Тишина колокольных высот...  
Та, что нынче читала псалмы, —  
Та монахиня, верно, умрет.

Безначально свободная ширь,  
Слишком радостной вестью дыша,  
Подшла — и покрыла Псалтирь,  
И в страницах осталась душа.

Как свеча, догорала она,  
Вкруг лица улыбалась печаль.  
Долетали слова от окна,  
Но сквозила за окнами даль...

Уплывали два белых цветка —  
Эта легкая матовость рук...  
Мне прозрачная дева близка  
В золотистую осень разлук...

Но живу я в далеком скиту  
 И не знаю для счастья границ.  
 Тишиной провожаю мечту.  
 И мечта воздвигает Царицу  
 [4, т. 2, с. 12–13].

В сознании современников стихотворение устойчиво ассоциировалось с живописными полотнами М.В. Нестерова (1862–1942), художника, внесшего в изображение русского пейзажа мистическую созерцательность и создавшего узнаваемый образ юной женщины, погруженной в печаль и скорбное безмолвие. Часть критиков усматривали эту близость в русском северном пейзаже с его приглушенным колоритом и хрупком образе лирической героини — монахини.

Так, В. Львов-Рогачевский, проводя непосредственные параллели, рассматривал блоковский текст как экфрасис, т.е. описание произведения изобразительного искусства: «...перед вами, точно на полотне Нестерова, вырисовывается белый монастырь, прозрачная дева, “золотая осень разлук”. Этому белому монастырю, этой умирающей природе близка муза Александра Блока» [8, с. 17]. Другие подчеркивали общность понимания национального характера, делая акцент на его религиозно-мистической настроенности. Таково было суждение критика Н.Абрамовича: «...именно поэзия религиозности, интимной, внутренней и свежей, *вышедшей из недр народной души*, слитой с родной природой и с укладом народной психики и отраженной во всех этих живых чертах красивым дарованием Нестерова, чувствуется в стихах Блока» [1, с. 88].

Трудно сказать, в какой степени осознавал сам поэт связь именно этой своей лирической зарисовки с настроениями нестеровских картин. В примечаниях ко второму изданию «Нечаянной Радости» близостью к Нестерову он объяснил другое свое стихотворение — «Вот он — Христос — в цепях и розах...», отметив, что оно ««наваяно теми чертами русского пейзажа, которые нашли себе лучшее выражение у Нестерова» [4, т. 2, с. 220; см. также: 12]. Однако важен сам факт признания подобной внутренней соотнесенности.

Творчество художника было хорошо известно Блоку. Его имя Блок упоминает в запис-

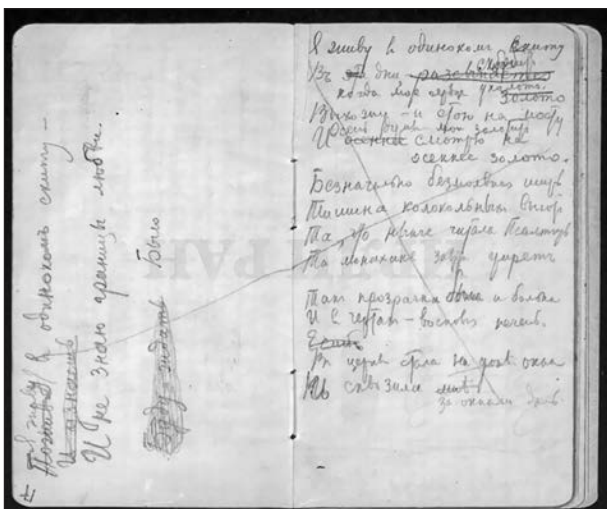


М.В. Нестеров. Великий постриг. 1898.  
 Государственный Русский музей  
 (Санкт-Петербург)

ной книжке № 1 — в конспекте выступления Иванова-Разумника (30 октября 1901 г.), где художник назван «декадентом», «не от мира сего» [3, с. 24]; на его картины обращает внимание при посещении Третьяковской галереи в августе 1902 г. [3, с. 36]. Образы нестеровских полотен активно жили в сознании Блока, чему свидетельством — фигуры речи, используемые им в статьях на темы текущей литературы.

Анализируя творчество близкого к символизму поэта Леонида Семенова, он сопоставляет отдельные мотивы его произведений и их общую стилевую тональность с «умилительностью» нестеровских образов, где даже царевич на картине «Дмитрий-царевич убиенный» выглядит «нестрашно», «легким видением на весенней травке, возле малых березок» [4, т. 7, с. 175], а Алексей Ремизов, по мысли Блока, способен «даже в своей темной стихии» испытать моменты озарения, явленные «в прозрачном свете, как в предвесеннем, чистом и благоуханном воздухе нестеровских картин» [там же].

Как свидетельствует близко знавший поэта С. Городецкий, в комнате Блока в Гренадерских казармах, где он проживал вместе с матерью и отчимом, соседствовали изображения «Монны Лизы и Мадонны Нестерова» [2, с. 328].



Черновой автограф стихотворения А.А. Блока  
«Я живу в отдаленном скиту...» (1905)  
в записной книжке № 10.

Рукописный отдел Института русской литературы  
(Пушкинский Дом) РАН

Сочетание это не было случайным. В женских образах, созданных итальянским живописцем «высокого» Возрождения и русским художником эпохи модерна, Блоку виделось духовное родство с героиней его лирики начала 1900-х гг. По воспоминаниям П.П. Перцова, редактора журнала «Новый путь», на страницах которого Блок дебютировал в 1903 г., в качестве «художественного антуража» к его стихам «поместили <...> четыре «Благовещенья» — Леонардо из Уффици, деталь — голову Марии с той же картины, фреску Беато Анжелико из флорентийского монастыря св. Марка и алтарный образ нашего Нестерова из придела в Киевском соборе. Блоку была приятна эта иллюстрация, и он горячо благодарил меня за нее» [10, с. 280–281].

И хотя стихотворение «Я живу в отдаленном скиту...» было написано несколько позже, оно несет в себе темы и образы лирики «первого тома». Мотив отшельничества, монашеского служения, заявленный уже в первой строке стихотворения, переключается с образом инока в «Стихах о Прекрасной Даме» («Я, отрок, зажигаю свечи...»). В финале стихотворения возникает образ Царицы («И мечта воздвигает Царицу»), воскрешающий «соловьевские» настроения «первого тома» (ср. стихотворение Вл. Соловьева «У царицы моей есть высокий

дворец...» [11, с. 62]). С образом мистической Царицы, как одним из воплощений Вечной Женственности, отождествлена лирическая героиня стихотворения — умирающая монахиня.

Казалось бы, образ болезненной, бесплотной, «прозрачной девы» вряд ли может вызвать у читателя какие-либо, даже самые отдаленные, ассоциации со знаменитой «Джокондой» («Монной Лизой») Леонардо да Винчи. Однако такое сопоставление подразумевал сам поэт. Это становится очевидным при обращении к статье «Творчество Вячеслава Иванова» (апрель 1905), создававшейся почти одновременно со стихотворением.

Анализируя два первых лирических сборника поэта-символиста — «Кормчие звезды» и «Прозрачность», Блок прочитывал их как повествование о пути современного поэта. Ориентируясь на основные культурные символы мифы (Душа мира, Вечная Женственность и их образные трансформации), поэт-символист идет к постижению истин, еще не явленных миру, открывающихся ему в созерцательной, «мистической» тишине как область «невыразимого», «несказанного», куда влечет поэта его путеводительница Муза.

При этом Блок ведет речь и о собственной поэтике, где возможно схождение нестеровских и леонардовских аллюзий: не случайно «белые, томные Музы» наделены «продолговатыми, бесцветными очами», смотрящими куда-то вдаль, «как Джококонда Винчи» [4, т. 7, с. 7]. И целомудренная Муза, и «нестеровские девушки», и «Мона Лиза» — всё это воплощения Вечной Женственности как идеальной первоосновы бытия, прозреваемой художником сквозь завесу обыденности («сквозь покрывало Майи»). И чем зорче его глаз, чем проникновеннее его дар мистического видения, тем *прозрачнее* завеса, отделяющая мир явлений от их первообразов — мира платоновских идей. «... чем тоньше наблюдение, чем изощреннее внимание, устремленное на действительность, тем знаменательнее, символичнее действительность, тем прозрачнее отражение непреходящего в зыби мимобегущих явлений» [6, с. 50].

Символ «прозрачность» — один из основополагающих в поэтической системе русско-

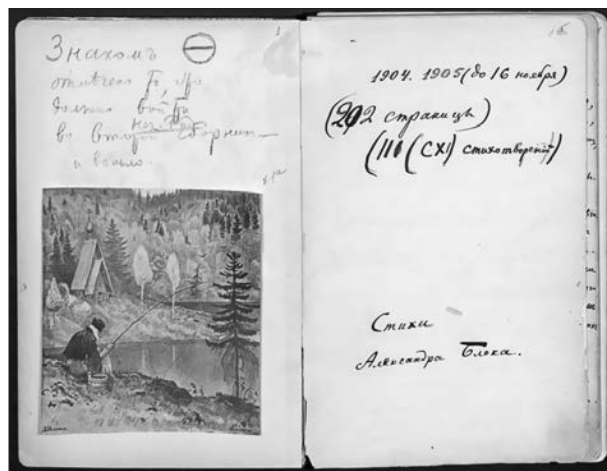


го символизма. «Прозрачность» — это также и аналог Вечной Женственности, и гимном в ее честь («хвалением Ее», как пишет Блок) открывает Вяч. Иванов свою книгу:

Прозрачность! воздушною лаской  
Ты спишь на челе Джоконды,  
Дыша покрывалом стыдливым.  
Прильнула к устам молчаливым —  
И вечностью веет случайной;  
Таящейся таешь улыбкой,  
Порхаешь крылатостью зыбкой,  
Бессмертную, двойственной тайной.  
Прозрачность! божественной маской  
Ты решишь в улыбке Джоконды.  
Прозрачность! улыбчивой сказкой  
Соделай видения жизни,  
Сквозным — покрывало Майи! [7, с. 156].

Блок комментирует образец символистского творчества не менее креативно: «“Прозрачность” есть *символ*, — то, что соделывает „сквозным покрывало Майи“. За покрывалом открывается *мир* — *целое*. Именно такое значение имел постоянный “пейзаж” в узких рамках окон или за плечами “Мадонн” Возрождения. “Мадонна” Лиза-Джиоконда Винчи, у которой “прозрачность реет в улыбке”, открывает перед нами мир — за воздушным покрывалом глаз. Он не открылся бы, если бы не глядели эти двойственные глаза. Может быть, только по условиям живописной “техники”, “пейзаж” заметен лишь по бокам фигуры: он должен светиться и *сквозь улыбку*, открываясь как многообразие *целого мира*» [4, т. 7, с. 13]. В этом контексте ценно мемуарное свидетельство С.М. Соловьева о посещении им Блока летом 1910 г.: «На стене висела фотография Моны Лизы. Блок указывал мне на фон Леонардо, на эти скалистые дали, и говорил: „Все это — она, это просвечивает сквозь ее лицо”» [2, с. 126].

Если сопоставить приведенную цитату из статьи Блока с анализируемым стихотворением, то становится объяснимой, во-первых, символичность облика героини («Вкруг лица улыбалась печаль», «Мне прозрачная дева близка») и пейзажного фона, на котором она изображена: «Долетали слова от окна, / Но сквозила за окнами даль...»; в первоначальной редакции аллюзия на «фон Леонардо» более очевидна: «В церкви встала на фоне окна / Но



Тетрадь № 4.

Оборот обложки с наклеенной репродукцией  
с картины М.В. Нестерова  
«Святой старец удит рыбу» (1890).

Рукописный отдел Института русской литературы  
(Пушкинский Дом) РАН

сквозила за окнами даль» [4, т. 2, с. 228]. Во-вторых — неслучайность эпитета «прозрачная» применительно к «деве», образ которой заключает в себе идею Вечной Женственности. Проясняется и значение глагола «сквозить», употребляющегося как указание на «двоемирие»: поэту-символисту сквозь телесную оболочку дано узреть несказанное — мир высших духовных ценностей. Подчеркивая мысль о том, что «пейзаж» на картинах итальянских мастеров должен светиться и «*сквозь улыбку*» Мадонн, «открываясь как многообразие *целого мира*», Блок имеет в виду противостояние, борьбу стихий и духа, мира реального и идеального — вспомним «двойственные глаза» Джиоконды. «Недаром, — рассуждает он далее, — за спиной Джиоконды и воды, и горы, и ущелья — естественные преграды стремлений духа, и мост — искусственное преодоление стихийных преград: *борьба* стихий с духом и духа со стихиями, разлившаяся на первом плане в одну змеистую, двойственную улыбку» [4, т. 7, с. 13].

Эпитеты «змеистая», «двойственная» намекают на «двоемирную» сущность женского начала в его «декадентской» трактовке. Мысль о «двойственности» облика леонардовских мадонн активно проводилась литераторами 1890-х гг., близкими к декадентским кругам.



Леонардо да Винчи.  
Портрет госпожи Лизы дель Джокондо.  
1503–1505 (Лувр, Париж)

А.Л. Волынский, автор монографического труда, посвященного титану Возрождения, главу «Джоконда» поместил в разделе, названном «Демоническое искусство» [5]. Д.С. Мережковский склонен был видеть в творчестве итальянского живописца еще одно подтверждение своей теории «двух бездн»:

Уже, как мы, разнообразный,  
Сомненьем дерзким ты велик,  
Ты в глубочайшие соблазны  
Всего, что двойственно, проник.

И у тебя во мгле иконы  
С улыбкой Сфинкса, смотрят вдаль  
Полуязыческие жены, —  
И не безгрешна их печаль...

[9, с. 15].

Мадонны эпохи Возрождения, по Мережковскому, «кощунственно-прекрасны» — такова и Мона Лиза с ее таинственной змеящейся усмешкой. Для Мережковского природа человека определена неогностическим горизонтом понимания — сочетанием божественного и демонического, борьбой Добра и Зла. И величие гения Возрождения в том, что он прозрел «разорванность» современного рефлектирующего сознания.

Художественная концепция Блока в ее динамическом развитии, напротив, предполагала не дуализм, а *восхождение* к миру «высшему», идеальному и включала религиозный в своей основе компонент *преображения* мира:

И я люблю сей мир ужасный,  
За ним сквозит мне мир иной,  
Неописуемо прекрасный,  
И человечески — простой... [4, т. 3, с. 284].

Интересно, что в стихотворении «Я живу в отдаленном скиту...» присутствует и такая символическая деталь пейзажа, как мост — своеобразный посредник между миром явлений и миром высших идеальных сущностей. Лирический герой находится на пути к преодолению преград, поставленных духу: «Выхожу — и стою на мосту». Не случайно в финале звучит мотив просветления — «И не знаю для счастья границ», ибо беспредельны устремления лирического героя к познанию Истины, Добра и Красоты, воплощенных в идеальном образе Царицы.

Таким образом, Блок предложил свою оригинальную версию «синтеза» различных видов искусства в духе характерных для модернизма тенденций к поиску исторических аналогий и сопоставлению художественных фактов из разных культурных эпох и ареалов. В этом контексте сочетание имен русского и итальянского художников было органично и непротиворечиво.

### Литература

1. *Абрамович Н.* Стихийность в молодой поэзии // Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников / Сост., вступит. ст., примеч. Н.Ю. Грякаловой. — СПб., 2004. — С. 86–90.

2. Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. — М., 1980. — Т. 1.
3. Блок А. Записные книжки: 1901–1920. — М., 1965.
4. Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. — М., 1997 — (продолжающееся изд.).
5. Вольнский А. Л. Жизнь Леонардо да Винчи. — СПб., 1900.
6. Иванов Вяч. Рассказы тайновидца. — Весы. — 1904. — № 8. — С. 47–50.
7. Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. — СПб., 1995. — Кн. 1.
8. Львов-Рогачевский В. Лирика современной души // Современный мир. — 1910. — Август. — С. 14–20.
9. Мережковский Д. С. Новые стихотворения. 1891–1895. — СПб., 1896.
10. Перцов П. П. Ранний Блок // Перцов П. П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. — М., 2002. — С. 272–303.
11. Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. — Л., 1974.
12. Тахо-Годи Е. А. «Святая Русь» в поэме А. Блока «Двенадцать»: художественный и литературно-философский контекст // Александр Блок: Исследования и материалы. — СПб., 2020. — С. 26–37.

---

## «Ты явилась через нее...»

### Из «Смоленских мотивов»

---

*К Деве Небес*

Ты явилась через нее,  
Ты, которая им являлась.  
Ты — осталась в сердце моем,  
А я думал — она осталась.

Ты писала мне письма те,  
От которых душа светилась.  
И я думал о той черте,  
Где Ты, Дева Небес, явилась.

Ты вложила в ее уста  
Всю любовь свою и всю милость.  
Ты, оказывается, — та,  
Не она, это Ты явилась.

Ты — явилась, ты — в ней была —  
Поняла она это, нет ли.  
Ты — явилась, была, ушла,  
В небе облаком стала светлым.

Но она достойна была  
Говорить, что в уста вложила  
Ты... Вложила, была, ушла...  
И она ушла — так всё было...

*Александр Посохов, русский поэт*





Светлана Мигунова\*

## Учимся писать информационную заметку. Структура и языковые особенности заметки

В статье рассматриваются особенности информационной заметки, построенной по принципу перевернутой пирамиды. Определяется, с помощью каких языковых средств выражается в заметке авторская позиция; приводятся образцы языкового анализа заметок.

The article discusses the features of an information note built on the principle of an inverted pyramid. It is determined by what means the author's position is expressed in the note, examples of language analysis of notes are given.

**Ключевые слова:** принцип перевернутой пирамиды, основание перевернутой пирамиды, средства выражения авторской позиции, заголовок заметки

**Keywords:** the inverted pyramid principle, the base of an inverted pyramid, means of expressing the author's position, the title of this article

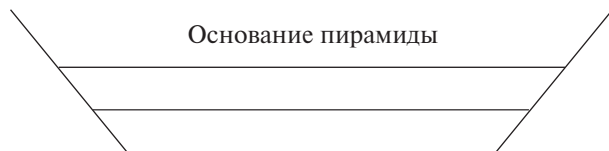
\* Кандидат филологических наук, доцент, Сыктывкарский государственный университет им. Питирима Сорокина, г. Сыктывкар, Республика Коми.

События в рассказе (истории, случае из жизни) обычно развиваются в хронологической последовательности. Используем прием А.В. Колесниченко и предложим учащимся перечитать «Сказку о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина, а затем определить последовательность действий в этом произведении. Схема развития событий может быть представлена следующим образом: Старик жил со старухой у моря, ловил рыбу — старик поймал золотую рыбку — старик по требованию старухи просит у рыбки новое корыто и получает его — старик просит у рыбки и получает избу — старуха становится столбовою дворянкой — старуха становится царицей — старуха хочет стать владычицей морскою — старуха снова оказалась в старой землянке с разбитым корытом.

В заметке события развиваются не так, как в истории, не в хронологической последовательности, поэтому А.В. Колесниченко называет короткое сообщение о новости антиисторией: «Мы нарушаем хронологию и начинаем повествование с самого важного и затем располагаем информацию по убыванию важности. Если переложить «Сказку о рыбаке и рыбке» на язык новостей, заметка начиналась бы так: «Старуха осталась у разбитого корыта». Затем переходим к менее важному. Например: перед этим золотая рыбка сделала старуху царицей, но старухе всё было мало». Дальше будет еще менее важное: «Золотая рыбка исполняла желания старухи после того, как рыбку поймал старик, но сжалился над ней и отпустил в море». Потом еще менее важное: «Для себя старик у золотой рыбки не просил ничего». Потом: «Первым желанием старухи было получить новое корыто» [2, с. 29].

Как известно, информационная заметка строится по принципу перевернутой пирамиды. Основание, главная опора такой «пирамиды», находится вверху, это начало сообщения (см. схему). В этой части представлена наиболее важная информация. Использование структуры перевернутой пирамиды вызвано, как отмечает М.И. Шостак, практическими соображениями: «если новость придется сократить, пусть это будет завершающий, менее су-

шественный фрагмент (как ящерица, спасаясь, сбрасывает хвост)» [4, с. 8].



**Задание 1.** Прочитайте заметки. Определите, как развиваются в них события: в хронологической последовательности или по принципу перевернутой пирамиды.

1. Летевший из Москвы в Италию пассажирский самолет Airbus A320 экстренно вернулся в аэропорт Шереметьево из-за неисправности закрылок. Об этом в среду, 6 ноября, сообщает ТАСС со ссылкой на авиаслужбы.

По предварительной информации, у самолета, летевшего в Болонью, не убрались закрылки.

«Экипаж принял решение выработать топливо и вернуться в Шереметьево», — сказал собеседник агентства.

Посадка прошла в штатном режиме. Никто не пострадал.

Ранее в этот же день сообщалось, что самолет Boeing 777 авиакомпании Royal Flight, совершавший рейс из Москвы в Доминиканскую Республику, вернулся в Шереметьево из-за технических проблем.

*«Известия» 6 ноября 2019 года  
<https://iz.ru/news>*

2. Паром «Принцесса Анастасия», который обслуживается российским оператором МОВУ SPL, сел на мель возле берегов Стокгольма.

Паром «Принцесса Анастасия», который обслуживается российским оператором МОВУ SPL, сел на мель возле берегов Стокгольма. (Что?) По информации шведской береговой охраны, на его борту более тысячи человек, никто из них не пострадал.

Спасатели получили сигнал о происшествии в 18:00 по местному времени (20:00 мск) (как разворачивались события?), передает «РИА Новости» (откуда журналист узнал о случившемся?).

По данным спасательных служб (откуда?), паром следовал в Хельсинки, откуда должен был направиться в Санкт-Петербург. На судне

отключилось электричество (почему?). К нему направили буксир.

*«Известия» 6 ноября 2019 года  
<https://iz.ru/news>*

3. Порядка 600 полицейских привлечены к операции по эвакуации мигрантов из двух лагерей, нелегально созданных на северо-востоке Парижа и пригороде Сен-Дени. В течение дня из временных жилищ планируется выселить до 1200 человек. Большинство из них — выходцы из Сомали, Афганистана и Чада.

Первые автобусы уже вывезли несколько сотен мигрантов в центры по приему беженцев и в гимназии, где они временно будут размещены. По данным представителей общественных ассоциаций, присутствующих на месте, начавшаяся под сильным дождем операция проходит спокойно.

Ранее глава МВД Франции Кристоф Кастанер заявил, что власти намерены решить вопрос с незаконными лагерями до конца года.

*«Московский комсомолец» 7 ноября 2019 г.  
<https://ru.euronews.com/news/international>*

**Задание 2.** Прочитайте русскую народную сказку «Курочка Ряба». Определите, в какой последовательности располагаются события в этой сказке. Сначала расположите события в хронологической последовательности, а затем по принципу перевернутой пирамиды — от самого важного к менее важному (как принято располагать события в заметке).

*Вариант выполнения задания*

*Хронологическая последовательность в развитии событий (как в сказке):*

У деда и бабы была Курочка Ряба. Снесла курочка золотое яичко. Дед и баба били, но не смогли разбить яичко. Яичко случайно уронила и разбила пробежавшая мимо мышка. Дед с бабой заплакали, а курочка успокаивала их и пообещала снести простое яичко.

*Изложение событий по принципу перевернутой пирамиды — от самого важного к менее важному (как в заметке):*

Золотое яичко разбито! Снесла такое необычное яйцо Курочка Ряба. Взамен разбитого она пообещала Деду с Бабой снести простое

яичко. Яичко случайно разбила пробегавшая мимо мышка. *(В основание перевернутой пирамиды вынесено кульминационное событие)*

**Задание 3.** *Перечитайте свои сообщения о событии. Определите, в какой последовательности располагаются события в ваших сообщениях.*

Выполненная работа способствует формированию у учащихся умения располагать информацию по убывающей значимости: от наиболее важной информации (в начальной части заметки — в основании перевернутой пирамиды) — к менее значимой.

На следующем этапе работы над заметкой рассмотрим содержание верхней части (основания) перевернутой пирамиды. В зависимости от замысла автора, от того, какое событие журналист считает наиболее важным, в основании перевернутой пирамиды может быть представлено не только кульминационное событие, но и результат события, яркий эпизод, особенная деталь и др. [2, с. 29]. Кроме того, А.А. Тertyчный отмечает, что в основании «несущей части» пирамиды может быть сформулирована общая мысль, общеизвестная истина. В этом случае далее описываемое событие представляет собой конкретный факт, аргумент, обосновывающий первоначально высказанное общее суждение [3, с. 25].

**Задание 4.** *Прочитайте заметки. Определите, как строится вступительная часть этих заметок. В каких заметках основание пирамиды представляет:*

- кульминационное событие,
- результат события,
- необычное событие,
- яркую деталь,
- общее суждение.

1. Москомархитектура утвердила дизайн-проект второй станции Коммунарской ветки метро. Как рассказали «Метро» в пресс-службе Москомархитектуры, она будет выполнена в стиле супрематизма. <...>

2. Заметка «Свое столетие «Московский комсомолец» отметил карнавалом «Маски, мы вас знаем».

— Маска, вы кто?

— Конь в пальто!

Человек с головой лошади дико заржал и ускакал в другой конец зала.

Это не шутка. «МК» устроил настоящую карнавальную ночь, таким образом отметив свой 100-летний юбилей в шикарном «Паулай-нере на Павелецкой».

Работники «МК» пришли на свой праздник под разными личинами, еще раз подчеркнув неформальность свою и своей газеты, которая, несмотря на свой возраст, может выкинуть любые фортели, чтобы удивить верного читателя. <...>

*«Московский комсомолец» 12 декабря 2019 г.*

### 3. Наноневидимка

Научиться становиться невидимым — давняя мечта человечества. Об этом свидетельствуют многие сказки разных народов. Между тем различные эксперименты с невидимостью издавна проводят и ученые. <...>

4. В старом московском доме крыша обрушилась прямо в квартиру.

Хозяин жилища, прикованный к кровати, не пострадал лишь чудом.

Огромный кусок потолка, упавший прямо в спальню, лишь чудом не убил инвалида в Москве. Инцидент произошел около полудня в среду, 6 ноября, в трехэтажном доме в Головинском районе. <...>

5. Порядка 600 полицейских привлечены к операции по эвакуации мигрантов из двух лагерей, нелегально созданных на северо-востоке Парижа и пригороде Сен-Дени.

### **Справочные материалы**

Начало заметки 1 представляет результат события.

Во вступительную часть заметки 2 вынесена яркая деталь.

Заметка 3 начинается с общего суждения.

Во вступительной части заметки 4 представлено кульминационное событие.

Заметка 5 начинается с необычного события.

**Задание 5.** *Прочитайте русские народные сказки «Снегурочка», «Курочка Ряба», «Репка». Определите, в какой последовательности рас-*



полагаются события в этих сказках. Расположите изложенные в сказках события по принципу перевернутой пирамиды. Вынесите в основание пирамиды:

- кульминационное событие,
- результат события,
- необычное событие,
- яркую деталь,
- общее суждение.

Каждый раз составляйте полное сообщение. (Каждый из учащихся может подготовить на основе сказки один-два варианта начальной части сообщения. Важно, чтобы ученики написали не только вступительную часть, но и завершили сообщение.)

Покажем, как может быть выполнено задание на примере сказки «Курочка Ряба».

В основание перевернутой пирамиды вынесено *кульминационное событие*: Золотое яичко разбито! Снесла такое необычное яйцо Курочка Ряба. Взамен разбитого она пообещала Деду с Бабой снести простое яичко. Яичко случайно разбила пробегавшая мимо мышка.

В основании перевернутой пирамиды представлен *результат события*: Новое, простое яичко, взамен разбитого золотого, пообещала снести Курочка Ряба Деду с Бабой. Яичко случайно разбила пробегавшая мимо мышка. Перед этим Дед с Бабой сами пытались разбить золотое яичко, но не смогли.

В основание перевернутой пирамиды положена *яркая деталь*: Одним взмахом мышинного хвостика было разбито золотое яичко. Его снесла Курочка Ряба, которая живет у Деда с Бабой. Перед этим Дед с Бабой сами били золотое яичко, но не смогли разбить.

В основании перевернутой пирамиды формулируется *общее суждение*: Нужно уметь радоваться тому малому, что нам дается. Вот и Дед с Бабой теперь будут рады самому обычному яичку, которое пообещала им снести курочка Ряба. А ведь еще недавно они совсем не дорожили золотым яйцом, которое снесла им курочка — пытались его разбить. Пожалели Дед с Бабой о яичке, только когда его разбила мышка.

**Задание 6.** Перечитайте свои заметки. Вынесите в начальную часть заметки (в основание пирамиды):

- кульминационное событие,
- результат события,
- необычное событие,
- яркую деталь,
- общее суждение.

Выберите один из вариантов вступления для своей заметки.

### Авторская позиция и языковые особенности заметки

Представляя читателям новость, журналист выделяет ее определенные стороны — положительные или отрицательные. Зависит это от темы, цели публикации, авторской установки. Вместе с тем ученые отмечают, что в произведениях данного жанра «авторская оценка должна быть завуалирована» [1, с. 274]. «Присутствие» автора, или, как пишет Ким, «авторская свобода», может проявиться в расстановке акцентов, в показе различных ракурсов события, в отборе фактов, в компоновке материала [1, с. 274], а также в манере озаглавливания, в избранной тональности, в использовании языковых средств.

Рассмотрим две заметки на одну тему и определим способы выражения в них авторского я.

#### 1 заметка

Главную елку страны срубили (*что?*) в Можайском городском округе (*где?*). В этом году выбрали 90-летнее дерево: его высота — 27 метров, а размах ветвей у основания составил 6 метров. Дерево выбрали еще летом. (*что было в событии наиболее ярко?* — *интересные подробности*) Всего на право стать главной новогодней елкой страны претендовали 12 подмосковных хвойных.

Из Подмосковья праздничное дерево придет на Соборную площадь 15 декабря. Ее торжественно завезут в Кремль через Спасские ворота. (*как?*) Общероссийская новогодняя елка будет проходить 25 декабря в Государственном Кремлевском дворце. На нее будут приглашены порядка 6 тысяч детей со всей страны. Это отличники, победители олимпиад, сироты и др. (*интересные подробности*)

Нина Шалфей 13 декабря 2019

<https://primechaniya.ru/moskva/novosti/v-podmoskov-e-srubili-glavnuyu-elku-strany>

2 заметка «В Подмосковье спилили елку, которая скоро украсит Соборную площадь Кремля»

С этого момента можно считать, что Новый год совсем близко: выбрали и срубили главную елку страны, которая вскоре украсит Соборную площадь в Кремле (*что произошло?*).

Каждый раз определиться с красавицей очень непросто. Стройных и пушистых деревьев в Подмосковье, из которых выбирают первую красавицу, по-настоящему много. (*интересные подробности*) Тем не менее, были определены 12, можно сказать, финалистов. Голосование — всё как на больших и серьезных конкурсах (*как развивались действия?*).

Разыскивается елка. Особые приметы: 25 метров в высоту, фигура классическая, пирамидальная, одета с иголочки. Вот она — победительница традиционного конкурса хвойной красоты. (*интересные подробности*) Когда лесники повстречали ее впервые, сразу поняли — это главная елка России (*что предшествовало событию?*). Директор Бородинского филиала госучреждения «Мособллес» Махач Ширинов рассказал о требованиях к елке: возраст не менее 90 лет и не более 120, диаметр ствола не менее 60 см. (*интересные подробности*)

Даже количество шишек имеет значение. Особое внимание обращали, насколько стройный ствол и насколько сильные и пушистые ветки. Им ведь предстоит держать сотни игрушек и несколько километров новогодних гирлянд. (*интересные подробности*)

Будущий год в России посвятят, в том числе, народным промыслам. И украшения для этой красавицы будут особенными — народными.

«Мы будем приглашать детей из Суриковского училища, чтобы они сделали сами игрушки. Игрушки из папье-маше, матрешки, шарики. Будет огромное количество осветительных приборов. Очень красивая елка будет», — сказал заместитель начальника главного эксплуатационного управления делами президента РФ Анатолий Кочанов. (*интересные подробности*)

Для лесоруба Владимира Богданова каждая елка особенная. А это уже третья красавица, которой он помогает встретить Новый год в столице. (*Сколько схожих событий уже произошло? — статистика*)

«Дерево как человек. Ее [елку] же тоже по возрасту выбирают. Она статная женщина, она поедет в прекрасный Кремлевский дворец на бал», — говорит Владимир Богданов.

К этой минуте готовились почти полгода (*что предшествовало событию?*). Нужно было подготовить площадку. Сюда должен подойти специальный кран — он будет поддерживать новогоднюю красавицу после спила. Ведь падать ей нельзя, чтобы не повредить ветки. (*как будут развиваться события?*)

Какое-то мгновение ель парит в высоте, потом ее очень аккуратно опускают на специальные подпорки. Место в специальном автопоезде почетная пассажирка займет только через два дня. Все это время ее будут аккуратно упаковывать, чтобы не повредить при перевозке. Веточка к веточке. Специальный дорожный костюм, который уже у стен Кремля она сменит на новогодние украшения. (*как?*)

Вот еще одна сложность: размах лап ели у основания — 10 метров, а ширина ворот Спасской башни Кремля всего три метра. Чтобы попасть на новогоднее представление, этой красавице придется затянуть себя в корсет. Да так аккуратно, чтобы уже на Соборной площади расправить ветви и снова стать такой же пушистой. (*интересные подробности*)

Илья Андреев 13 декабря 2019

<https://www.itv.ru/news/2019-12-13/377363>

Анализ заметок поможет обратить внимание учащихся на то, что публикации разных авторов, написанные на одну тему, могут рассматривать событие с разных позиций. Такие заметки будут отличаться отбором фактов, количеством вопросов, на которые даются ответы в тексте, степенью полноты освещения новости, способом организации материала, особенностями использования языковых средств и др.

*Предмет речи* обеих заметок — сообщение об общественно значимом событии. Однако во второй заметке событие подается как любопытная, необычная, яркая новость [4, с.2, 3].

*Цель заметок*

1 заметки — сообщить о событии.

2 заметки — не только сообщить о событии, но и рассказать о нем ярко, занимательно, выз-

вать повышенный интерес к новости, создать атмосферу ожидания новогоднего праздника.

#### *Отбор фактов в заметках*

Информация, изложенная в 1-й заметке: место вырубki, возраст и размер дерева, некоторые сведения о том, как выбирали ель, как, когда и куда она будет доставлена в Москву. Даются дополнительные сведения о месте и времени проведения общероссийской новогодней елки, о социальных группах детей, которые будут приглашены на елку.

Во 2-й заметке представлена следующая информация:

— сведения, которые содержатся и в 1-й заметке, но рассматриваются более детально: подробности о внешнем виде елки и о том, как дерево будет доставлено в Москву;

— новые сведения о том, как и кем будут изготовлены украшения для елки;

— свидетельства участников события.

*Вопросы*, на которые отвечают авторы заметок (приводятся в текстах заметок).

Выделение вопросов, на которые отвечают авторы заметок, покажет учащимся, что обогащение содержания 2-й заметки происходит за счет включения в текст ответов на вопросы: *как развивались (будут развиваться) события? и что было в событии наиболее яркого? (интересные подробности)*

#### *Общая тональность сообщений*

Тональность 1-й заметки в целом нейтральная, сдержанная.

Тональность 2-й заметки торжественная, взволнованная, соответствующая предновогоднему настроению автора и читателей, отражает эмоциональное отношение автора к описываемому событию.

#### *Языковые средства*

В 1-й заметке в основном используются межстилевые нейтральные языковые средства, имеются отдельные слова и выражения официально-делового стиля (городской округ, *порядка* 6 тысяч детей) и немногочисленная эмоционально окрашенная лексика: *праздничное* дерево, *торжественно* завезут, которая не меняет общую сдержанную тональность изложения.

Анализ языковых особенностей 2-го текста поможет учащимся определить средства выражения авторской индивидуальности.

Основной пласт языковых средств 2-й заметки, так же, как и предыдущей, составляют межстилевые нейтральные языковые средства. Вместе с тем цель, которую ставит автор публикации, требует использования языковых средств передачи авторской оценки. Рассмотрим эти средства.

*Оценочная лексика.* Тема статьи требует использования лексики с положительной оценкой, например, елка названа в заметке *красавицей*.

Столкновение *экспрессивной лексики* разных видов в рядом стоящих предложениях: торжественной (*главная елка России*) и иронической (*конкурс хвойной красоты*) помогает автору передать эмоциональное отношение к описываемому (*иронию здесь усиливает включение слова — научного термина «хвойное» в устойчивое выражение «конкурс красоты»*).

#### *Изобразительные средства:*

*Эпитеты:* стройные и пушистые деревья, стройный ствол, сильные и пушистые ветки, почетная пассажирка, особенные украшения.

*Сравнения:* дерево как человек, елка — статная женщина (*в речи участника события*). Кроме того, выбор елки сравнивается с конкурсом красоты. В заметке используются языковые средства, которые обычно употребляются в публикациях данной тематики: слова (*финалистка, голосование*); части предложения (*победительница традиционного конкурса хвойной красоты*).

*Олицетворение:* елка поедет на бал, почетная пассажирка, сменит дорожный костюм, красавице придется затянуть себя в корсет (*всё о елке*).

*Метафора:* ель парит.

Нарушение привычной сочетаемости слов в словосочетании: несколько *километров* новогодних *гирлянд* (ср., например, километры дорог).

Прием смешения жанров: в заметку включается фрагмент текста, который строится как текст объявления о розыске людей или животных: «Разыскивается елка. Особые приметы:



25 метров высоту, фигура классическая, пирамидальная, одета с иголки». Такая языковая игра допустима в заметках, цель которых не только сообщить о событии, но и рассказать о нем ярко, занимательно, даже интригуяюще.

В заметке приводятся две цитаты. Первое свидетельство принадлежит официальному лицу А. Кочанову и представляет дополнительную, интересную информацию. Цель использования этой цитаты — расширить содержание заметки, ввести интересные подробности, которые могут быть известны только участнику события: «Мы будем приглашать детей из Суриковского училища, чтобы они сделали сами игрушки. Игрушки из папье-маше, матрешки, шарик. Будет огромное количество осветительных приборов». В последнем предложении цитаты выражается мнение говорящего: «Очень красивая елка будет». Вторая цитата не содержит новой информации. Размышление лесоруба В. Богданова вносит особую, поэтическую тональность, выражает собственное восприятие предмета речи говорящим.

Одним из средств выражения авторского *я* является использование номинационной, или тематической цепи — цепи слов, с помощью которых в заметке назван предмет речи. *Номинационная* цепь, использованная в публикации, наряду с другими языковыми средствами, помогает более полно охарактеризовать предмет речи (как содержательно, так и экспрессивно) и таким образом выразить авторскую позицию.

Номинационная цепь первой заметки:

Главная елка страны — девятидесятилетнее дерево — дерево — главная новогодняя елка страны — хвойное — праздничное дерево.

Номинационная цепь второй заметки:

Главная елка страны — красавица — победительница традиционного конкурса хвойной красоты — главная елка России — новогодняя красавица — ель — почетная пассажирка.

Номинационные цепи обеих заметок включают штампы (главная елка страны, новогодняя красавица) и традиционный эпитет (праздничное дерево), свойственные публикациям данной тематики. Вместе с тем автор второй заметки, реализуя поставленную цель, пытается обновить ставшую привычной номинацию: главная елка страны — главная елка России, находит свежие метафоры (победительница

традиционного конкурса хвойной красоты, почетная пассажирка).

Член цепи первой заметки — хвойное — подчеркивает официальный характер передаваемой информации, что соответствует цели первой заметки и ее сдержанной тональности.

Анализ языковых средств позволяет сделать вывод, что многочисленные средства выражения авторского *я* во второй заметке, в целом не свойственные для жанра информационной заметки, вполне уместны в заметке на выбранную журналистом тему, поскольку позволяют передать атмосферу близкого новогоднего праздника.

**Задание 7.** *Прочитайте заметки. Определите их тему, предмет и цель. С помощью каких языковых и языковых средств выражена в заметках авторская позиция?*

#### *1 заметка*

Костромская «Книга лета» вошла в образовательный атлас лучших российских достижений провинциальной культуры, — сообщает «Московский комсомолец — Кострома».

Проект придумали работники костромской областной детской библиотеки имени Аркадия Гайдара.

«Книга лета» — это летопись летней смены в одном из городских лагерей отдыха. Ребята писали об экскурсиях, мастер-классах и фотографировали все эти мероприятия. Библиотечные работники помогли издать настоящую книгу: с обложкой, форзацем и иллюстрациями.

Костромскую городскую детскую библиотеку дважды отмечали на федеральном уровне за фестиваль «Читай, Кострома!» и проект «Литературная песочница».

Проект костромских библиотекарей вошел в топ-100 лучших библиотечных практик России—2019.

12 января 2020 г.

<https://news.rambler.ru/other/43497713-proekt-kostromskih-bibliotekarey-voshel-v-100-luchshih-proektov-pro-chtenie/>

#### *2 заметка*

В образовательный атлас «100 лучших проектов про чтение» попала «Книга лета», разработанная и успешно воплощаемая в жизнь

специалистами Костромской областной библиотеки для детей и молодежи имени Аркадия Гайдара.

Это третья интересная и полезная инициатива коллектива библиотеки, которая представлена в образовательном атласе.

Ранее «Гайдарка» уже была замечена и отмечена за фестиваль «Читай, Кострома!» и проект «Литературная песочница».

Оба проекта успешно реализуются в Костромской области и сейчас.

«Книга лета» — тоже перспективная (не разовая!) программа, способствующая организации интересного досуга костромских детей, их всестороннему развитию и, конечно, пробуждающая интерес к чтению.

Это летний детский лагерь, где каждый день наполнен открытиями и приключениями. Экскурсии по родному городу, познавательные прогулки, творческие мероприятия, мастер-классы, интересные встречи и... увлекательное «Чтение на подушках».

Анастасия Трунилова, заведующая методическим отделом Костромской областной библиотеки для детей и молодежи имени Аркадия Гайдара: «В течение смены ребята самостоятельно создавали свою личную «Книгу лета». С обложкой, форзацем, соответствующим оформлением — всё как положено. Дети каждый день писали новую главу для этой книги: делились фотографиями, впечатлениями, мыслями по поводу прочитанных книг. Это стало «фишкой» проекта. Практику такого интересного досуга обязательно будем продолжать. Многие формы работы «Книги лета» используем и в нашем новом проекте — «Библиопродленка»».

А летом в Костроме снова будет «Книга лета». Сразу по двум адресам: улица Симановского, 40 и Кинешемское шоссе, 33. С новыми «фишками» и новыми участниками.

12 января 2020 г.

[smi44.ru/news/society/proekt-kostromskikh-bibliotekarey-voshel-v-top-100-luchshikh-bibliotechnykh-praktik-rossii](http://smi44.ru/news/society/proekt-kostromskikh-bibliotekarey-voshel-v-top-100-luchshikh-bibliotechnykh-praktik-rossii)

### **Справочные материалы**

Цель 1-й заметки — сообщить факты о событии. Цель 2-й заметки — сообщить о событии занимательно, привлечь повышенный интерес к новости. Реализуя поставленную цель, автор

2-й заметки включает сведения об организации отдыха в летнем детском лагере (открытия, приключения, экскурсии по родному городу, познавательные прогулки, творческие мероприятия, мастер-классы и др.); о работе детей над «Книгой лета».

Помимо прочих средств выражения авторской позиции (см. образец анализа выше), обратим внимание учащихся на следующие языковые и неязыковые средства, использованные автором второй заметки:

— оценочная лексика (лексика с положительной оценкой): *успешно* воплощаемая в жизнь («Книга лета»), *интересная* и *полезная* (инициатива), *интересный* (досуг детей);

— разговорное обозначение названия библиотеки «Гайдарка» (по аналогии с образованиями «Ленинка» (библиотека им. Ленина), «Ушинка» (библиотека им. Ушинского), «Иностранка» (библиотека иностранной литературы);

— жаргонизм *фишка*, использованный сначала в высказывании сотрудника библиотеки, а затем повторенный автором в заключительном предложении заметки;

— уточняющий член (значимость уточнения автор подчеркивает с помощью восклицательного знака): перспективная (не разовая!) программа;

— многоточие. Этот знак нечасто встречается в заметках; в данной публикации многоточие используется после ряда однородных членов, с помощью которых перечисляются интересные, но в целом вполне традиционные мероприятия (познавательные прогулки, мастер-классы, интересные встречи и др.), и подготавливает повышенное внимание читателя к необычному названию еще одного мероприятия (увлекательное «Чтение на подушках»);

— парцелляция в заключительном абзаце заметки, цель использования которой — выделить важную для читателя информацию.

Номинационная цепь 1-й заметки: Костромская «Книга лета» — «Книга лета» — летопись летней смены — проект костромских библиотечкарей.

Номинационная цепь 2-й заметки разнообразнее, она не только дополняет содержательную характеристику предмета речи, но и определяет его эмоциональное восприятие

автором публикации: «Книга лета» — интересная и полезная инициатива — проект — перспективная (не разовая!) программа — интересный досуг.

Названные средства вносят в текст 2-й заметки живые разговорные интонации, помогают передать заинтересованное отношение журналиста к описываемому событию (в отличие от в целом сдержанной тональности изложения в 1-й заметке).

**Задание 8.** *Перечитайте свою заметку. Какие неязыковые и языковые средства вы использовали для выражения авторского я (как отбираете и располагаете факты, какова тональность вашей заметки, какие языковые средства используете, с помощью каких слов и словосочетаний обозначаете предмет речи)? Доработайте свою заметку.*

### **Знакомство учащихся с требованиями к заголовку заметки**

Заголовок в заметке обычно содержит в концентрированном виде ту информацию, которая будет раскрываться в данном тексте. В литературе выделяется две функции заголовка: 1) информативная (*сообщить, о чем говорится в тексте, и ответить на вопрос читателя «а зачем мне это читать?»*); 2) контактная (*побудить прочитать текст*) [2, с. 45].

Заголовки, выполняющие информативную функцию, содержат указание на описываемое в заметке событие, опорный факт заметки: «Пулковская таможня обнаружила посылку с радиоактивными часами», «Бюст лауреату Нобелевской премии Илье Франку открыли в Дубне», «Летевший в Италию самолет вернулся в Шереметьево из-за неисправности» и т.п.

Заголовки, реализующие контактную функцию часто бывают выразительны, их цель — привлечь внимание читателя, например: «Поставить свечку за экзамен», «Против вице-мэра сфабриковали дело», «От Амстердама до Магадана», «Нас накололи», «Депутат под каблуком»: «Сезон, откройся».

С точки зрения языкового оформления выделяют два вида заголовков: предикативные (содержат глагол-сказуемое) и номинативные (не содержат глагол-сказуемое). Например: «Ух-

тинка нашла гранату», «Александра Ширвиндта лечат сразу в двух отделениях», «В Сыктывкаре вернется льготный проезд» (предикативные заголовки); «Открытый воздух», «Работа над ошибками», «Память и гордость» (номинативные заголовки).

А.В. Колесниченко называет следующие требования к заголовкам:

— заголовок не должен содержать мысль, которая применима к множеству ситуаций. Автор приводит примеры подобных неудачных заголовков: «Главное — скорость и качество», «Подарки всегда желанны», «Люди особой профессии», — и дает им следующую оценку: «Понять, о чем эти заметки, после чтения заголовков нельзя. Разве что во втором случае ясно, что кто-то кому-то подарил какой-то подарок». Номинативные заголовки не всегда дают ясную информацию о содержании сообщения, в таких случаях следующее предложение (или вторая часть предложения после двоеточия) обычно конкретизирует заголовок. Например: «Работа над ошибками. Несколько человек вышли на свободу благодаря тому, что новые кассационные суды пересмотрели приговоры и снизили наказание», «Память и гордость. Владимир Путин обещал защитить правду о войне»; «Третьяковка на пальцах. Уникальная выставка тактильных картин открылась в Москве»; «Каша во дворах: «скорые» тонут на пути к людям», «Сом в руку. Почему национальная валюта бедной Киргизии стабильнее рубля»;

— заголовки должны быть короткими, их содержание должно восприниматься с первого прочтения;

— в заголовке не должно быть знаков препинания — они тормозят чтение (исключение составляет двоеточие перед вторым предложением, уточняющим содержание первого);

— нежелательны вопросительные и цитатные заголовки.

По мнению А.В. Колесниченко, «вопросительный заголовок плох тем, что читатель ищет в СМИ не вопросы, а ответы. Цитатный же заголовок допустим только в интервью. В материалах остальных жанров вынесенная в заголовок цитата — это практически всегда показатель того, что журналисты поленились или не



сумели придумать хороший заголовок к тексту и поэтому вынесли фразу, которая показалась им наиболее яркой» [2, с. 46–47].

**Задание 9.** Прочитайте заголовки заметок. Охарактеризуйте их с точки зрения функции (*информативная / контактная функция*) и языкового оформления (*со сказуемым / без сказуемого*). Соответствуют ли заголовки предъявляемым требованиям? Обоснуйте свое мнение.

1. Отказано от дома. Таксистам в Подмоскowie запретят парковаться во дворах.
2. Пока не все дома. Больше 16 тысяч обману-тых дольщиков получили квартиры в Москве.
3. Российский паром «Принцесса Анастасия» сел на мель у берегов Стокгольма.
4. Квадратная душа: как изменился стильный городской кроссовер.
5. Самолет из Томска прибыл во Вьетнам с задержкой на 14 часов.

6. Робот со щупальцами.
7. В старом московском доме крыша обруши-лась прямо в квартиру.
8. Главную елку страны привезут в Москву 15 декабря.
9. Свое столетие «Московский комсомолец» отметил карнавалом.

**Задание 10.** Озаглавьте свою заметку. До-кажите, что подобранный вами заголовок соот-ветствует предъявляемым требованиям.

### Литература

1. Ким М.Н. Основы творческой деятельности журналиста. — СПб.: Питер, 2011.
2. Колесниченко А.В. Настольная книга журналиста. — М.: Изд-во Аспект Пресс, 2013.
3. Тertyчный А.А. Жанры периодической печати. — М.: Аспект Пресс, 2000.
4. Шостак М.И. Журналист и его произведе-ние. — М.: ТОО «Гендальф», 1998.

---

## «Ты откликнулась... Это ль не чудо...» Из «Смоленских мотивов»

---

Ты откликнулась... Это ль не чудо,  
Не волшебность ли — отклик души!..  
Сколько я в этом мире ни буду —  
Быть с тобой, быть в тебе разреши.  
Разреши быть — ни другом, ни братом  
Ни знакомым, ни гостем — твоим  
Разреши быть любимым. Когда-то  
В прошлой жизни я был ведь таким.  
Мы знакомы с тобою из давних,  
Из ушедших, из прошлых эпох.  
Ты оставлена ль мной, я ль оставлен —  
Знает это лишь вечность и Бог.  
Мы встречались на этой планете,  
Тышу ль лет назад, сотню ли лет?..  
Только этим могу, только этим  
Объяснить нашей встречи секрет

*Александр Посохов, русский поэт*



Александр Фурсов\*

## Под высокими деревьями вечности

О поэзии  
Николая Лукьянова

Николай Лукьянов (1921–1943) — русский поэт, не вернувшийся с Великой Отечественной войны. Его имя достойно стоять в одном ряду с именами поэтов, «которые ушли не долюбив, не докурив последней папиросы» — Николая Майорова, Михаила Кульчицкого, Павла Когана, Николая Отрады, Всеволода Багрицкого и др.

Nikolai Lukyanov (1921–1943) — Russian poet who did not return from the Great Patriotic War. His name is worthy to be on a par with the names of the poets «who left without affection, without having finished their last cigarette» — Nikolai Mayorov, Mikhail Kulchitsky, Pavel Kogan, Nikolai Otrada, Vsevolod Bagritsky and others.

**Ключевые слова:** неподдельный талант, мастерство поэта, «золотая пыль Отечества»

**Keywords:** genuine talent, the skill of the poet, «the golden dust of the Fatherland»

\* Главный редактор журналов «Русская словесность», «Воспитание школьников», «Духовно-нравственное воспитание, поэт, член Союза писателей России.

Хочу особо выделить те места, которые говорят, что Николай Лукьянов обладал и образным видением мира, и чувством русского слова. Всё, о чем он пишет, оживает в воображении читателя. И сам зимний день, когда «пурги седые космы повисли на ветвях берез», и его зримо ощущаемый холод, в котором стоят «стынувшие» — как удачно подобрано слово! — сосны.

Николай Лукьянов — из владимирского городка Собинка. Уже само слово Собинка вызывает ассоциации — со словами *собь*, *собственность*, *собинка-особинка*. Но в том то и дело, что именно Собинка назван городок, то есть да — *собь*, *собственность*, но *собь* и *собственность* не как *твердо-свое*, а как *мягко-свое* — не *собь*, но *собинка*. То есть свое и как открытое, распаханное, готовое к засеваю, приглашающее пространство, но и как пространство незащищенное, требующее защиты. У поэта острое ощущение предельности, рубежности бытия, собственного нахождения на границе — и реальной, государственной границе державы — СССР, и нереальной, предчувствуемой — между мирами.

Ты нас на границу доставишь уверенно,  
Туда, где кончается наша земля.

Я в блиндаже пишу у свечки.  
Быть может, свой последний стих.

Собинка-родинка. У любимой дорога каждая ее родинка. Эта родинка-собинка вырастает у поэта в образ Родины-собинки, Родины-собинки-особинки. Надо быть готовым защитить рубежи Родины, Родины-собинки, родинки-собинки. О сущности которой говорит Андрей Платонов в рассказе «Броня». Родина видится герою рассказа «такой доброй и прекрасной, что ее обязательно когда-нибудь должны погубить враги», ведь «не может быть, чтобы ее [такую] никто не полюбил и не захотел захватить». Интересно, что платоновская «Броня» и лукьяновские стихи написаны почти в одно время — 1941–1942 гг.

И ничто не нарушит покоя любимой —

пишет Николай Лукьянов в стихотворении «За палатками месяц качается зыбко».

Ради любимой, ради родинки на ее щеке, ради Родины-собинки в *собственном* сердце

Я недремлющим взором всегда проведу  
Даже с неба чужого летящую мимо,  
Над столбом пограничным чужую звезду.

Почему-то вдруг вспомнились рубаи Омара Хайама:

Где б ни алел тюльпан и роза ни цвела,  
Там прежде кровь царей земля в себя впила.  
И где бы на земле ни выросла фиалка,  
Знай — *родинкой* она красавицы была.

На зеленых коврах хорасанских полей  
Вырастают тюльпаны из крови царей,  
Вырастают фиалки из праха красавиц,  
Из *пленительных родинок* между бровей.

Собинка — родинка на карте Отечества, на теле России-Родины. Грибоедовское «И дым Отечества нам сладок и приятен» вырастает у Лукьянова в образ дорогой поэту «золотой пыли» Отечества, драгоценному праху ее, который, по Омару Хайаму, прежде был «грудь умершей красавицы или щека»

Прогуляюсь по лесным тропинкам,  
По песчаной *золотой пыли*.

И эта «золотая пыль Отечества» дороже всего золота мира. У Хайама:

И *пылинка* — живую частицей была.  
Черным локоном, длиной ресницей была.  
*Пыль* с лица вытирай осторожно и нежно:  
*Пыль*, возможно, Зухрой белолицей была.

И она нуждается в защите, в броне.

Платоновскую броню мы наглядно *видим* в стихотворениях Николая Лукьянова «Танковый прорыв» и «Подбитые тигры».

Огнем навстречу пушки *блещут*.  
Танкист не струсит ни за *что*.  
Берет врага в стальные *клещи*  
И давит вражеский *расчет*.

Мелькнул в щелях песок окопа.  
«Огонь, стрелок!» Из башни: «*Есть!*»  
Звенит протяжно и глубоко  
Колочей проволоки *сеть*.

Ворвалась в *тыл* стальная сила.  
В огне *стремительной* борьбы  
Она на части разносила  
Обозы, склады и *штабы*...

Они стоят возле степной дороги —  
Два «тигра», искалеченных в боях.  
Не тигры, а, скорее, *носороги*,  
Нагнавшие на всю Европу страх.  
За *рычаги* их больше не возьмется  
Немецкого водителя рука.

Благодаря мастерству поэта — тонкому чувствованию музыки русского слова в звукоза-

писи стихотворения отчетливо *слышится* шум боя: скрежет танковых гусениц — *щ-зчит-щ-счит*, звон колючей проволоки: *ст-ст*, речитатив пулеметной очереди: *ты-та-те-та*, звуки танкового рычага, который уже не в силах дать жизнь мертвой фашистской машине: *рг-рг-рчг*.

Победный бой для поэта-бойца, в котором враг получает заслуженную кару — торжество, с его — в сполохах огня и тучах чада — прекрасным небом, *черными объятьями* взрывов, с его суровым знаком — знаменем: «и встало пожара багровое знамя», праздник, карнавал: «не бой, а огней карнавалыных игра», даже грозные составляющие войны — пушки, бомбы, снаряды, пули, наши (или уже служащие нам в общей картине боя) пушки, наши бомбы, наши снаряды и наши пули, несущие смерть врагу и жизнь Родине-родинке, духовно окрашиваются, обретают душу с ее звуками и красками — причем светлыми, победными. Пушки *блещут огнем*, штыки блестят *серебряно*, у осветительной бомбы — свет *голубой*, снаряды — *невучие*, пули похожи на *разноцветных светлячков*. Даже спусковой крючок автомата — казалось, что может быть холоднее и отрешеннее — в стихотворении — *теплый, согретый рукой* бойца.

Такой взгляд поэта на войну, на бой — неожиданный, позволяющий увидеть праведный бой и праведную смерть под иным углом зрения, — *воскресным, пасхальным*.

И взрывов черные *объятья*.

Огнем навстречу пушки *блещут*.

Блестят *серебряно* штыки.

И *свет голубой* осветительной бомбы —  
Внизу перелески, поля и сады.

И встало *пожара багровое знамя* —  
Проснулись фашисты, и в черные тучи,  
В *прекрасное небо* июньской ночи  
Впиваются *стаи снарядов невучих*,  
И *пуль разноцветных блестят светлячки*.  
Какая картина! Похоже, что это  
Не бой, а *огней карнавалыных игра*...  
Я спуск нажимаю, *рукою согретый*...

Поэт настолько молод, настолько чист душою, настолько любит жизнь, что даже бой, несущий страдания и смерть, видит как карнавал, как фейерверк, как праздник. Но — добавлю — именно бой праведный, бой жизни





# «Здесь зданье каждое наделено душою...»

## Из «Ленинградских сонетов» (В городе Пушкина, Достоевского, Блока)

2

Ты поражаешь собственной громадой,  
Величьем зданий, древней красотой.  
Я любовался темною Невою  
На каменных ступенях Ленинграда.

Не охватить всего пространства взглядом,  
Здесь зданье каждое наделено душою.  
Всё, что я видел, унесу с собою,  
Чтоб этот город был со мною рядом.

И тот, кто здесь появится впервые,  
Невольно вспомнит времена былые —  
Седая древность к этому влечет.

И многое теперь уже иначе.  
Но вижу я, как Медный Всадник скачет  
И как Нева — свободная — течет.

1978 г.

*Александр Посохов,*  
русский поэт



Усадебный дом в Шахматово.  
Рис. А. Блока. 3 июня 1900 г.  
Институт русской литературы  
(Пушкинский Дом) РАН



Александр Блок.  
Фотография Д. Здобнова. 1907 г.



Дом, в котором находилась последняя  
квартира А.Блока: Санкт-Петербург,  
ул. Декабристов, 57.  
Вид с набережной реки Пряжки



ПОДПИСКА 2022. I ПОЛУГОДИЕ

## Подписка на журнал «РУССКАЯ СЛОВЕСНОСТЬ»

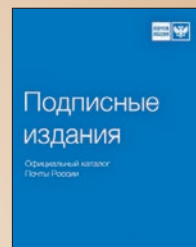
Издается с 1993 года. Входит в перечень ВАК

Подписной индекс — П1609 по официальному синему каталогу  
«Подписные издания. Почта России»



Статьям журнала  
присваивается  
DOI

1 При оформлении подписки на почте, используйте  
**ТОЛЬКО** официальный каталог «Подписные издания»



2 Оформление подписки на сайте «Почта России»:  
<https://podpiska.pochta.ru/publisher/349226>  
Прямая ссылка на журналы издательства «Школьная Пресса»



Открыть ссылку приложением «Камера»



**ПОЧТА РОССИИ**

### ОФОРМЛЯЙТЕ ПОДПИСКУ НЕ ВЫХОДЯ ИЗ ДОМА

на сайте  
[podpiska.pochta.ru](https://podpiska.pochta.ru)

в мобильном приложении  
Почты России

через почтальона

Доставка  
На адрес получателя  
Адрес:  
ФИО получателя:

Месяцы подписки  
2020: Янв, Фев, Мар, Апр, Май, Июн, Июл, Авг, Сент, Октяб, Ноябрь, Дек

1 сем. 2020: 1 сем. 2020: 2 сем. 2020: 2 сем. 2020: 2 сем. 2020:  
1 сем. 2020: 2 сем. 2020: 2 сем. 2020: 2 сем. 2020:  
\*\*\* \*\* P \*\*\* \*\* P \*\*\* \*\* P

3/2020

**Русская  
Словесность**

Журнал  
«РУССКАЯ  
СЛОВЕСНОСТЬ»

Подписной индекс —  
**П1609**

Мы заботимся о Вашей безопасности! Ваше здоровье – главный приоритет

3 Подписка на электронные версии печатных журналов  
Оформляется на сайте [schoolpress.ru](https://schoolpress.ru) – скидка **500 руб.** с каждого номера!

Электронная версия позволяет: получать журнал  
быстрее, сэкономить средства за подписку и доставку.  
Доставка журнала: pdf-файл – на e-mail подписчика.

Открыть  
ссылку  
приложением  
«Камера»



4 **ВНИМАНИЕ!** Вы можете купить – отдельную статью и любой номер журнала  
(в т.ч. за прошедшие годы) в электронном виде на сайте [www.schoolpress.ru](https://www.schoolpress.ru)  
Издательства «Школьная Пресса».

ISSN 0868-9539



05

Русская словесность, 2021 № 5, 1–116.