



И. А. ЕСАУЛОВ

Между анализом и интерпретацией («Преступление и наказание»)

В рамках этой статьи нас интересуют не историко-литературные проблемы, но исключительно методологическая сторона дела. Для начала поставим вопрос, насколько *неверны* — абсолютно, кардинально неверны — первые же «объяснения» преступления героя Достоевского в прижизненной критике («Русском инвалиде» и «Гласном суде») больной психикой Раскольникова? Например: «герой вышел — просто-напросто сумасшедший человек, или, скорее, белогорячечный, который хотя и поступает как будто сознательно, но, в сущности, действует в бреду, потому что в эти моменты ему представляется все в ином виде. <...> У Раскольникова — все признаки белой горячки; ему только все кажется; действует он совершенно случайно, в бреду. Не уходи дворник из дому и не попадись Раскольникову на глаза топор, — он, быть может, просто бы побежал вдоль по каналу и бултыхнулся бы с какого-нибудь моста в воду, как это нередко делают белогорячечные. Топор дворника является во всей этой истории более самостоятельным лицом, чем сам Раскольников. Таких господ, как Раскольников, обыкновенно отправляют в больницу, боясь держать на квартире, и — случись это в действительности — с ним бы так и поступили <...> Раскольников — человек дикий, больной, белогорячечный, одним словом, воспроизведение больной, тоже отчасти горячечной фантазии»*.

Далее. Насколько неверны позднейшие писаревские рассуждения, в которых также «объясняется» суть дела не болезнью, а уже социальными факторами? Вспомним Д. И. Писарева: «Нет ничего удивительного в том, что Раскольников, утомленный мелкой и неудачною борьбою за существование, впал в изнурительную апатию, нет также ничего

* Гласный суд. 1867. 16 марта. № 159.

удивительного в том, что во время этой апатии в его уме родилась и созрела мысль совершить преступление. Можно даже сказать, что большая часть преступлений против собственности устраивается в общих чертах по тому самому плану, по какому устроилось преступление Раскольникова. Самую обыкновенную причину воровства, грабежа и разбоя является бедность; это известно всякому, кто сколько-нибудь знаком с уголовною статистикою...»*.

Конечно, легче всего сейчас дело представить таким образом, что то и другое — продукт упрощенного (или даже именно что неверного) истолкования, но оно не более упрощенное и неверное, чем, например, «объективистское» объяснение Разумихиным обморока Раскольникова: «...тухлая краска, 30 градусов Реомюра, спёртый воздух, куча людей, рассказ об убийстве лица, у которого был накануне, и всё это на голодное брюхо. Да как тут не случится обмороку!».

Разве тех факторов, о которых напоминает читателю Разумихин (или тот же Писарев) — не было? Конечно же, были. На них совершенно справедливо указывают как герой, так и позитивистски рассуждающий критик. Однако подобное «объяснение», будучи вариантом *анализа*, предполагает внешний *etic-*, а не сопричастный христианским ценностям Достоевского *emic-*подход**.

Любое внешнее «объяснение» текста романа Достоевского (как марксистско-фрейдистское, так и структурно-семиотическое) неизбежно — часто и помимо воли исследователя, как это происходило, например, с самим «отцом» психоанализа, — выявляет не только «объективную» сторону «вещи», но и ценностные установки самого исследователя***.

Так, автор «книги-комментария» к роману Достоевского (работы, которую мы оцениваем высоко, этим и продиктован наш научный диалог с ее автором), особо оговаривает, что он приводит в своем комментарии и суждения ученых, с которыми он не вполне солидарен: «я последовательно предоставляю “право голоса” авторам, чьи интерпретации мне не вполне близки, но наблюдения и соображения которых, безусловно, заслуживают внимания, так как без них художественный мир “Преступления и наказания” не может быть раскрыт и представлен

* Писарев Д. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. М., 1956. С. 319. Характерно название статьи критика, впервые опубликованной в номере 5 журнала «Дело» за 1867 г.: «Будничные стороны жизни».

** О принципиальном различии этих двух установок см.: Есаулов И. А. Евангельский текст в русской культуре и современная наука // Проблемы исторической поэтики. Вып. 9. Петрозаводск, 2011. С. 5–23.

*** См.: Есаулов И. А. Методологические основания работы Фрейда о Достоевском и установки советского литературоведения // Su Fëdor Dostoevskij: Visione filosofica e sguardo di scrittore. Napoli, 2012. P. 211–222.

в своей полноте»*. Следует обратить внимание, однако, что речь идет уже о «художественном мире», не о «тексте», а этот «мир» соотносим именно с *интерпретацией*, но не с *анализом*. «Во всей полноте», заметим к тому же, ни самая гениальная интерпретация, ни даже их совокупность репрезентировать этот «мир» все-таки не могут: если бы было иначе, если бы можно было перевести без остатка ту или иную *эстетическую идею*, по словам Канта, на «язык» научных понятий, то в таком случае наука смогла бы заместить искусство, сделав последнее ненужным.

Естественным следствием, которое вытекает из соединения анализа «объяснения» и комментария в рамках одной книги является то, что полного согласия с рядом *интерпретаций* Тихомирова у других исследователей может не быть. Попробуем наше собственное несогласие продемонстрировать на ряде примеров. Так, Тихомиров интерпретирует образ Сони Мармеладовой в структуре романа таким образом, будто «...великая жертва любви, которую приносит Сонечка близким, объективно подталкивает Мармеладова к самоубийству, Катерину Ивановну — к сумасшествию. Такова художественная логика романа-трагедии»**. Эта формулировка, в которой «объективность» противопоставлена «любви», неточная. Так, последние слова Мармеладова, узнавшего Соню — «приниженную, расфранченную и стыдящуюся, смиренно ожидающую своей очереди проститься с умирающим отцом <...> “Соня! Дочь! Прости!”»***.

Таким образом, Соня — в решающий момент исхода души из тела — *спасает* отца, успевшего покаяться, спасает своим «подвигом» самоотречения и самопожертвования его душу****, а вовсе не «подталкивает к самоубийству». Иначе получается, например, что и Христос подталкивал своих апостолов к тому, чтобы их затем убили. Но ведь Христос, как известно, напротив того, *спас* своих учеников, хотя и для другой жизни, а не привел их к смерти. Ту же самую надежду, которую посредством жертвенной любви Соня предоставляет своему отцу — возможность духовного спасения (другой вопрос насколько он — в рамках его собственной христианской свободы — смог ей вос-

* Тихомиров Б. Н. «Лазарь! Гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб., 2016. С. 4.

** Там же. С. 41.

*** Здесь и далее художественные тексты цитируются по академическому изданию (Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Л., 1972–1990) с частичным восстановлением авторской орфографии. При цитировании писем, статей и черновиков Достоевского в круглых скобках после цитаты указываются том и страница.

**** Ср. аналогичную — в художественном целом романа «Идиот» — позицию князя Мышкина по отношению к спасению и/или гибели *других*.

пользоваться) — можно отнести и к Екатерине Ивановне: художественная логика подобных парадоксов Достоевского как раз и укореняет его творчество в русской христианской традиции.

Интерпретируя финал «Преступления и наказания», Тихомиров замечает: «...Достоевский не ставит на последней странице точки: автор оставляет Раскольникову “на пороге”. Впереди “новая история, история постепенного обновления человека, история, постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неизвестною действительностью”» *. На этом предложении Тихомиров завершает свой комментарий. Что это? Как будто прямая цитата из финала романа. И этой цитатой заканчивается комментарий Тихомирова. Как будто бы, несомненно, что этими же словами заканчивается и роман Достоевского. О чем же тут говорить? Но все дело в том, что утверждение Тихомирова, будто Достоевский не ставит на последней странице точки, неверно. Достоевский-то ставит. А Тихомиров — для того, чтобы доказать свою мысль о «незавершенности» и использовать — в новом контексте — известную идею о «пороговости» мира Достоевского — *прерывает* цитату, исключая из нее последнее предложение романа.

Напомним его: «Это могло бы (обращаем внимание на модальность: «могло бы». — *И. Е.*) составить тему нового рассказа. Но теперешний рассказ наш *окончен*». Окончен! Точка — вопреки интерпретации Тихомирова — Достоевским именно что поставлена. А в петрозаводском издании Достоевского, где представлены, по формулировке Захарова, «канонические тексты», еще и — словно бы в подтверждение нашего разбора и в опровержение интерпретации Тихомирова о «незаконченности» — большими буквами набрано слово **КОНЕЦЪ****, да еще и с буквой «ер» — как бы для утверждения еще большей завершенности. Тем самым незаметным для самого исследователя образом в комментарии, главная задача которого состоит в аналитическом рассмотрении *конструкции* текста, в ряде случаев происходит своего рода интерпретаторская деконструкция этой конструкции (то же самое можно сказать и о названии романа: об этом ниже).

Если же обдумать центральный пункт, то герой все-таки, вопреки интерпретации Тихомирова, должен — хочет он того или нет — отказаться от себя — а именно — от «ветхого человека» в себе, он должен умереть как «ветхий человек» (и он умирает, как уже аргументировалось в научной литературе, в качестве этого «ветхого человека» в соответствии

* Тихомиров Б. Н. Указ. соч. С. 48.

** Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Канонические тексты. Т. VII. С. 528.

с православным литургическим годовым циклом*), чтобы воскреснуть как новый человек. Эта формулировка не наш исследовательский произвол — достаточно вспомнить, например, слова Дмитрия Карамазова о себе самом: «...воскрес во мне новый человек». Почему же в тексте романа не показано вполне (не иллюстрируется) это воскресение? По тем же причинам, по которым на канонических православных иконах не изображается воскресение Христа, а изображается сошествие во ад. Несведущие люди, не укорененные в православной традиции, часто путают поэтому на иконах воскресение с вознесением Христа. В «Пророке» Пушкина, в котором проступает пасхальный архетип, например, также отнюдь не иллюстрируется воскресение. Напротив того, говорится: «как труп в пустыне я лежал», «как труп», ибо герой также должен умереть как ветхий человек. Слова Бога, завершающие пушкинский текст, не имеют — в тексте — прямого текстуального же продолжения, ибо подразумевается — но не буквалистски демонстрируется! — рецептивная активность читателя**.

Тихомиров, вместе с тем, совершенно прав, на наш взгляд, акцентируя воскресение и Раскольников, и Сони***. Но на какой основе возможно это воскресение — и одновременно — понимание Достоевского? На соборной — православной — основе, которой так отчаянно противится поначалу Раскольников. Нарративная структура текста Достоевского такова, что сначала следует фраза «Их воскресила любовь», только затем утверждается: «...он воскрес, и он знал это, чувствовал вполне всем обновившимся существом своим». Фразу «их воскресила любовь» неверно, на наш взгляд, истолковывать, игнорируя категорию соборности, как невозможно адекватно ценностям самого Достоевского *понимать* его художественный мир, отвергая — или считая необязательной частностью — пасхальность его сознания. Если исследователь вовсе не учитывает эту особенность, он выводит сам себя из спектра адекватных толкований Достоевского**** — и его «интерпретации» могут

* Захаров В. Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 39–49.

** См.: Есаулов И. А. Пушкин и религия (некоторые наблюдения) // Статьи о Пушкине: К 200-летию со дня рождения поэта. М., 1999. С. 25–26.

*** Уточним при этом христианский календарь, особо значимый для Эпилога романа, а потому и рассматриваемый отдельно в комментарии Тихомирова: Великий пост отнюдь не «кончается субботой Страстной недели»; Лазарева суббота — не «суббота предпоследней недели Великого поста» (Тихомиров В. Н. Указ. соч. С. 507–508; 509), но последней. Как известно, Страстная неделя не входит в Великий пост.

**** К интерпретации Тихомирова эти слова не относятся: речь идет в данном случае лишь об экспликации таких категорий, характерных для еміс-подхода, либо, как это проявилось в комментарии, отсутствии подобной экспликации.

быть весьма неожиданными, но этот «дрейф», вспоминая Р. Барта, будет более созвучен ценностям «легиона»*, во всем противоположным соборной аксиологии**.

Например, при всем уважении к художественному таланту Вл. Набокова, его известное неприятие кардинальной идеи Достоевского, когда герои «через грех приходят ко Христу», препятствует пониманию и ключевой сцены романа Достоевского — со чтением Евангелия. Скорее, можно усмотреть известную близость позиции Набокова «культурному бессознательному» З. Фрейда, которое ярко проявило себя в его «объяснении» Достоевского. Но не только. Набоков, рассматривая «ключевую фразу романа», обнаруживает в ней «типично достоевский риторический выверт»: «“Убийца и блудница” и “вечная книга” — какой треугольник!»***. Крайне любопытно, что при рассмотрении знаменитого эпизода чтения Соней Евангелия Раскольникову Набоков теряет всякое самообладание: фраза об убийце и блуднице для него — «не имеющая себе равных по глупости во всей мировой литературе» (там же). Однако аргументация Набокова построена на настолько внешних — по отношению к миру Достоевского — положениях, что, в сущности, та же типологически, что и объективирующие тот же самый мир «объяснения» радикальной критики: «Христианский Бог, как его понимают те, кто верует в христианского Бога, простил блудницу девятнадцать столетий назад. Убийцу же следовало бы прежде всего показать врачу. Их невозможно сравнивать» (190). А «показать врачу» героя следует потому, что, «прежде всего, Раскольников — неврастеник» (192). Показательно также, что, называя «карнавальное», как затем определит это Бахтин, соединение «низкопробным литературным трюком» («Убийца и блудница за чтением Священного Писания — что за вздор!» (190)), Набоков отказывается от всякой попытки его анализа (или интерпретации).

Попытаемся восполнить эту лакуну опять-таки сосредоточившись сугубо на интересующих нас методологических аспектах. При этом, используя свои прошлые наблюдения над ключевыми эпизодами романа****, мы дополняем их в данной работе новой аргументацией.

* Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 418–419.

** Ср.: Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 253–261.

*** Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 189. Далее страницы этого издания указываются в скобках.

**** Впервые попытка методологически сопоставить важнейшие структурные принципы организации текста романа и Евангелия от Иоанна, а также продемонстрировать при этом значимость аксиологических установок для читательской рецепции была осуществлена автором этих строк на X Симпозиуме Международного общества Достоевского (New York, Columbia University, 23 июля — 2 августа 1998 г.), а затем нашла свое текстуальное воплощение в следующей публикации:

Эпизод чтения Евангелия происходит почти в самом центре романа: в четвертой главе четвертой части. Соня читает «четвертое» Евангелие (от Иоанна). В самом тексте автором выделено слово «четыре», говорящее о четырех днях, проведенных Лазарем во гробе, что, как уже неоднократно отмечалось, сопоставлено с четырьмя днями Раскольникова после совершенного им убийства*. Хотя замечено, что этот счет не совсем точен, но чрезвычайно значима сама читательская иллюзия (как часть рецепции), вероятно, сформированная самим внутренним миром романа.

Соня «энергично ударила» (сделала словесное ударение) на слове «четыре». Тем самым данный эпизод выделяется тем, что речь героев, евангельский текст и авторская композиционная организация романа сходятся в некоей соборной высшей словесной точке (вершине), где повествуется о евангельском чуде — воскресении умершего Лазаря. Поэтому корректно рассматривать этот эпизод как своего рода романную «формулу» Достоевского. О векторах читательской рецепции, которые могут направляться этой конструкцией текста, см. ниже.

Сейчас же поставим вопрос о романном контексте, в котором повествователь характеризует событие воскресения Лазаря как «величайшее и неслыханное чудо». Соня «приближалась к слову о величайшем и неслыханном чуде, и чувство великого торжества охватило ее». Сама возможность чуда воскресения** отнюдь не подвергается скептическому сомнению.

В русской духовной традиции для того, чтобы *воскреснуть*, необходимы не только страдания, но и — в пределе — смерть «ветхого» человека: Воскресения без смерти не бывает. Воскресение — это не возрождение заново, не «повторение» природного цикла. Это переход в качественно иное измерение, преодоление смерти посредством духовного спасения.

«Убийца» и «блудница» в духовной перспективе уже являются *мертвыми душами*. Однако инвариант смерти проникает также

Есаулов И. А. Пасхальный архетип в поэтике Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 1998. Т. 5. С. 350–362. Дальнейшее теоретическое обоснование значимости пасхального архетипа для поэтики Достоевского, русской литературы и отечественной культуры см. в последующих наших работах, в наиболее полном варианте оно представлено в книге: *Есаулов И. А.* Пасхальность русской литературы. 2-е доп. изд. Магаданъ, 2020.

* См. свод коннотативных значений цифры «четыре» в романе и их интерпретацию, начиная с исследования Л. Даунера 1958 г.: *Белов С. В.* Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: Комментарий. М., 1984. С. 51–52; 177–178; см. также: *Тихомиров Б. Н.* «Лазарь! Гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. С. 358–360.

** См.: *Тарасова Н. А.* «Воскресение» и «воскрешение» в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // В спектре адекватности. СПб., 2020. С. 222–232.

и в смысловые глубины собственно поэтики Достоевского, начиная с изображения «каморки» героя, которая «точно гроб». Духота, спертость, узость/ужас «середины внутри дома» в тексте «Преступления и наказания», которую подробно описывает В. Н. Топоров*, отсылают читателя, скорее, не столько к дому (или особенностям «петербургского текста»), сколько к *домовине* покойника. Поэтому вполне уместной представляется и констатация восстановления этимологической связи *тесноты* с *тоской*** (смертной тоской).

Использованное нами словосочетание «мертвые души» не только характеризует особенности русской духовной традиции, но и относится также непосредственно к поэме Гоголе. Гоголевские мертвые души, изображаемые в первом томе поэмы (они «мертвы», хотя сами и не знают об этом), согласно замыслу автора, в конечном итоге должны были ожить (воскреснуть), при этом само это воскресение становится Божьим чудом***.

Если говорить о поэтике русской классической литературы, то намеченное Пушкиным (в «Пророке» и Каменноостровском цикле****) художественное воплощение пасхального архетипа становится центральным для всего творчества Гоголя. Однако у Гоголя подобная установка (смерть и последующее воскресение) находится всецело в сфере автора (и возможной читательской рецепции), иногда это проявляется почти буквально (разрешающаяся аплодисментами — «воскресением» зрителей, которые до этого — волей автора — должны на несколько минут замереть/«умереть», почувствовав и себя «мертвыми душами» в финале «Ревизора»).

Концепция Ю. Н. Тынянова, согласно которой (в духе формалистской установки о «борьбе» направлений как факторе развития литературы) Гоголь пародируется Достоевским*****, давно нуждается в кардинальном методологическом пересмотре, поскольку не учитывает общий культурный знаменатель (культурную грибницу) творчества того и другого: православную культуру с ее «категорическим постулатом»

* См.: Топоров В. Н. Указ. соч. С. 202–206.

** Там же. С. 204.

*** См.: Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 77–82. Более развернутый вариант концептуального обоснования этого положения см. во втором издании книги о пасхальности.

**** См.: Есаулов И. А. 1) Каменноостровский цикл А. С. Пушкина как пасхальный текст: мимесис, парафрасис, катарсис. Статья первая. Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 88–123; 2) Указ. соч. Статья вторая. Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 2. С. 56–80.

***** См.: Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198–226.

(Вяч. Иванов) — пасхальным архетипом. Достоевский в этом контексте понимания завершает в истории русской литературы то, что не смог (или не вполне смог) осуществить Гоголь. Воскресение, намеченное Гоголем для читателей/зрителей «Ревизора» или имплицитно осуществленное — в финале первого тома «Мертвых душ», но исключительно в сфере авторского замысла, реализовавшегося к тому же не во всей чаемой самим автором полноте, в мире Достоевского реализуется уже и в мире героев, их самосознания.

То тягостное ощущение, которое должен почувствовать читатель с первых же страниц романа (жара, вонь, теснота, ужас), возникает, потому что инвариант смерти изначально пропитывает собою все «молекулы» художественного мира «Преступления и наказания». В сущности, читатель — ближе к ключевой сцене, пройдя (вместе с автором и героями) середину смертного пути (и оказавшись в четвертой главе четвертой части), сам себя и должен почувствовать тем самым четырехдневным Лазарем, спеленутым смертными пеленами.

В главе, предшествующей евангельскому чтению, этот инвариант, неявно связанный со смертью Лазаря, проявляется смертными атрибутами, сопровождающими всех героев, — Раскольников говорит родным: «вы точно погребаете меня»; Пульхерия Александровна изображается «помертвевшей»; Разумихин «побледнел как мертвец». По словам Раскольникова, «Катерина Ивановна в чахотке, в злой; она скоро умрет». У самой Сони до чтения о воскресении «пальцы, как у мертвой». «Я и всегда такая была», — замечает героиня.

Однако Воскресения не бывает не только без смерти, но и без твердой веры в реальную возможность этого чуда.

Тогда как до евангельского чтения именно вера в возможность чуда и отрицается Раскольниковым: «“Да, может, и Бога-то совсем нет”, — с каким-то даже злорадством ответил Раскольников, засмеялся и посмотрел на нее». Само слово «чудо» возникает в «немых» монологах героя. Но характерно, что вера в чудо спасения для Сони понимается Раскольниковым как признак помешательства, то есть наделяется ярко выраженными негативными коннотациями. Рассматривая три варианта судьбы Сони (самоубийство, сумасшествие и разврат), герой останавливается именно на помешательстве как аналоге веры в чудесное спасение. «Но кто же сказал, что она не сошла уже с ума? Разве она в здравом рассудке? Разве так можно говорить, как она? Разве в здравом рассудке так можно рассуждать, как она? <...> Что она, уж не чуда ли ждет? И наверно так. Разве все это не признаки помешательства?».

Текст построен таким образом, что сразу же после этих мыслей героя следует его вопрос: «Так ты очень молишься Богу-то, Соня?». После утвердительного ответа («Что ж бы я без Бога-то была?») Раскольников

укрепляется в своей догадке о действительном сумасшествии героини («“Ну, так и есть” — подумал он»; «“Так и есть! так и есть!” — повторял он настойчиво про себя»; «“Вот и исход! Вот и объяснение исхода” — решил он про себя, с жадным любопытством рассматривая ее»). Таким образом, согласно рациональной, рассудочной установке упование на Божью волю и молитва Богу являются вариантом помешательства. Проблема адекватного *понимания* этого эпизода — и, соответственно, всего романа — состоит как раз в том, что для многих его интерпретаторов именно такая «овнешняя» установка героя — *до евангельского чтения* — и является весьма близкой собственным ценностным установкам.

Таким образом, можно сделать вывод, что знаменитая фраза «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился» находится во вполне определенном, так сказать, гуманистическом контексте, исключающем действительную веру в возможность чудесного пасхального воскресения. Но для Достоевского Воскресения, как уже было сказано, не бывает без твердой веры в это *состоявшееся* чудо.

Очень существенно, что в этой же части текста имеется определение Раскольниковым Сони как *юродивой* («“Юродивая! юродивая!” — твердил он про себя»), однако это предполагаемое юродство героини также рассматривается в чисто позитивистском смысле — как девиантное, недолжное поведение*. Надо заметить, что в последние десятилетия такого рода интерпретации вытесняются другими, в которых именование юродивыми Сони, Лизаветы и иных персонажей Достоевского истолковывается в ином — христианском — смысле**. Однако резкое столкновение противоположных смысловых пластов — по отношению к православной традиции юродства — в структуре романа прослеживается методологически недостаточно отчетливо и, как правило, без принципиального переосмысления бахтинской концепции карнавализации.

Интерпретируя этот эпизод, следует иметь в виду, что не только композиционно он располагается почти в центре романа, но и само евангельское описание воскрешения Лазаря занимает центральное положение в Евангелии от Иоанна (11-я глава). Тем самым структура романа отчасти повторяет структуру евангельского инварианта***.

* Например, для Мелетинского юродство в художественном мире Достоевского входит в «разнообразную картину “смеховых” отклонений, которые все вместе как-то увязаны с изображением русского хаоса» (Мелетинский Е. М. Достоевский в свете исторической поэтики. Как сделаны «Братья Карамазовы». С. 81).

** Ср., например: Тихомиров Б. Н. Указ. соч. С. 453–454.

*** Может быть, уместно напомнить, что начало Евангелия от Иоанна, читаемого на первой пасхальной литургии, «В начале было Слово...»; у героя же Достоевского хотя «началом» (пути к преступлению) и было также «слово», однако совсем иное: статья в газете, где обосновывается его *идея*.

Почему уже *после* чтения Соне Евангелия Раскольников отнюдь не «воскресает» к новой жизни (подобно Лазарю), но возвращается к мысли о власти «над всей дрожащею тварью и над всем муравейником» как своей «цели» («Свобода и власть, а главное власть! <...> Вот цель! Помни это. Это тебе мое напугствие»)?

На православной литургии воскресение Лазаря воспоминается во время Великого поста (на его пятой неделе). Испытания героя — как раз в соответствии с литургическим циклом — еще далеко не закончены, его «наказание» растягивается вплоть до финала. Однако одновременно этот «путь» героя становится, начиная с рассматриваемого эпизода, уже своего рода паломничеством к Пасхе, к «новой жизни», что укореняет Раскольникова в пасхальной традиции, имманентной русской словесности. В самом векторе пути и проявляется пасхальный архетип поэтики романа — в «Братьях Карамазовых» тот же архетип можно усмотреть в пасхальном веселии и ликовании, сюжетно следующими за смертью старца Зосимы и мальчика Илюши.

Испытания не закончены и для Сони (и после чтения евангельского текста). Очень часто при анализе этого романа упускается из виду, что сама Соня до евангельского чтения также характеризует Раскольникова именно как сумасшедшего: «Соня в ужасе от него отшатнулась, как от сумасшедшего. И действительно, он смотрел, как совсем сумасшедший». После чтения вновь возникает похожее определение: «“Как полоумный!” — подумала в свою очередь Соня»; «Она смотрела на него как на помешанного».

Таким образом, автором как бы намеренно демонстрируются по крайней мере два полярных контекста понимания веры в чудо воскресения, о котором говорит евангельский текст: 1) как некое недолжное утопическое упование, вариант помешательства, психический аффект, от которого надлежит рационально освободиться; 2) как единственная возможность для Раскольникова и Сони преодолеть собственные прегрешения. В первом случае предполагается внешнее воздействие на действительность, во втором — внутреннее прозрение.

Однако далеко не случайно, что сама возможность этого прозрения наступает в результате не индивидуального чтения Евангелия, но именно совместного (соборного) чтения. Не только Раскольников «вдруг» настаивает на этом чтении о «величайшем и неслыханном чуде» («Он перенес книгу к свече и стал перелистывать. “Где тут про Лазаря?” — спросил он вдруг»; «Найди и прочти мне»; «Читай! Я так хочу!»), но и Соне «мучительно самой хотелось прочесть, несмотря на всю тоску и на все опасения, и именно *ему* (выделено автором. — *И. Е.*), чтоб он слышал... Он прочел это в ее глазах, понял из ее восторженного волнения...». Для Сони читать Раскольникову знакомый ей *наизусть* эпизод («Строчки мешались перед ней, потому что в глазах темнело,

но она знала наизусть, что читала») означает «выдавать и обличать всё своё (выделено автором. — *И. Е.*)», что составляет «тайну ее (выделено автором. — *И. Е.*), может быть еще с самого отрочества». Речь, стало быть, может идти о совместном, соборном спасении «блудницы» и «убийцы»*, сошедшихся «за чтением вечной книги». Так «странно» сформулировано это в тексте романа, что *странность* не может не вызывать самые различные читательские реакции: от остраненности (остранения) до кардинально противоположной реакции.

Одновременно возникает вопрос не только о читательской, но и исследовательской рецепции *во время этого чтения*. Выше нами были обозначены два возможных контекста понимания евангельского чуда воскресения. Исследователь может занять родственную фундаментальным ценностям самого поэтического мира Достоевского — и сформированную текстом — вполне определенную позицию по отношению к этому чуду, но тогда он неизбежно оказывается причастным православной традиции, которой наследует Достоевский. Именно этим, по видимому, объясняются известные многочисленные случаи обращения к вере читателей Достоевского.

Сравнивая Евангелие от Иоанна и те его фрагменты, которые звучат в романном мире, можно сказать, что у Достоевского болезнь Лазаря не случайно манифестирована, а строки о его смерти отсутствуют. «Был же болен некто Лазарь из Вифании...» — проговорила Соня. Таким образом, акцентируется именно *болезнь*. Однако болезнь уже не как «помешательство» (аналог веры в Бога), но, напротив, болезнь как *неверие* («Иисус... сказал: эта болезнь... к славе Божией» — Ин 11:4). Вспомним, что финальное воскресение Сони и Раскольниковы наступает также после болезни. Если начало чтения Соней совпадает с началом 11-й главы Евангелия, то конец этой главы и завершение чтения в романе не совпадают. У Достоевского этот евангельский эпизод имеет следующее окончание: «Тогда многие из иудеев, пришедших к Марии и видевших, что сотворил Иисус, уверовали в Него». Это предложение интонировано автором, оно выделено курсивом.

Таким образом, евангельское чудо воскресения призвано *воскресить к вере* доселе неверующих в Христа зрителей**. Сама героиня склонна

* О возможности читательского переосмысления именно такого — овнешненно-го — определения героев повествователем см. в третьей главе.

** Иными словами, самим текстом романа акцентируется значение читательской рецепции, до сих пор явно недооцениваемой при интерпретации романа. Так, семантической *доминантой* неоднократно констатируемого исследователями упоминания Достоевским *одинадцатого* часа является не только сам евангельский текст, но и именно пасхальные коннотации огласительного слова свт. Иоанна Златоуста, звучащего каждый год для пришедших в храм праздновать Пасху.

сравнивать с «неверующими иудеями», которые «через минуту, как громом пораженные, падут, зарыдают и уверуют», самого Раскольникова («И он, он (выделено автором. — И. Е.) — тоже ослепленный и неверующий, — он тоже сейчас услышит, он тоже уверует, да, да! сейчас же, теперь же», — мечталось ей, и она дрожала от радостного ожидания»). Но следует обратить внимание, что, кроме Раскольникова, который «с волнением смотрел на нее», есть еще два слушателя этого евангельского, со свечой, чтения. Один — это читатель текста Достоевского, другой — герой — Свидригайлов.

Соня и Раскольников «не знают», что их разговор «подслушивается» двумя субъектами. Причем этот диалог «нравится» (можно говорить об эстетическом «удовольствии») не только читателю, но и герою. Свидригайлову «разговор показался... занимательным и знаменательным и очень, очень понравился, — до того понравился, что он и стул перенес, чтобы на будущее время... не подвергаться опять неприятности простоять целый час на ногах, а устроиться покомфортнее, чтобы уж во всех отношениях получить полное удовольствие».

Случайно ли возникает эта деталь, связанная с известным комфортом: стул? Создается эффект театрального зрелища с актерами и зрителем. Вновь следует вспомнить ожидаемую зрителями комедии Гоголя веселую (комфортную) концовку. Духовное воскресение зрителей гоголевской пьесы возможно исключительно после их «окаменения» — вместе с героями произведения. Свидригайлов же прослушивает исповеди героев и само евангельское чтение, будучи отделен от мира изображаемых Достоевским грешников («убийцы» и «блудницы») этической и даже пространственной дистанцией: закрытой дверью.

Надо полагать, чтение Евангелия является испытанием не только для героев, предоставляя им христианскую свободу выбора пути, но и для читателя. Мы вовсе не хотим сказать, что Достоевский как бы принуждает читателя к насильственному участию в своего рода литургическом действе. Еще раз подчеркнем композиционную маркированность этого эпизода, свидетельствующую не о завершении пути героев к Христу, но только о начале этого пути. Однако же о «релятивности» выбора читателя, а тем более о «релятивности» авторской позиции говорить не приходится.

Читатель также может занять позицию, внутренне причастную по отношению к евангельскому событию воскресения, — и тем самым принять чудо воскресения, уверовать в него (всерьез отнестись к выделенной Достоевским курсивом цитате из Евангелия от Иоанна). Тогда пасхальный архетип мира Достоевского может быть принят и читателем. Напомним евангельское: «где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф 18: 20).

Но читатель также свободен занять и позицию внешнюю по отношению к этому событию (ее и занял Вл. Набоков), которая, нельзя, однако, не отметить, уже обозначена в тексте Достоевского фигурой подслушивающего и получающего эстетическое наслаждение от прослушанного им спектакля Свидригайлова. В сюжете романа эта позиция, как известно, приводит героя не к воскресению, но к самоубийству. Если Соня и Раскольников, сошедшиеся «за чтением вечной книги», мистически, тем самым, уже вовлечены в итоговое воскресение, то занявший позицию внешнего наблюдателя (театрального зрителя) этого действия Свидригайлов не случайно затем оказывается самоубийцей, потеряв надежду и на жизнь вечную: внешняя позиция по отношению к этому своего рода литургическому действию отбрасывает наблюдателя (как и читателя) за пределы соборного устремления к пасхальному воскресению. Так что сама структура романа, оставляя полную свободу читателю в толковании текста, все-таки имеет весьма жесткие векторы пути: свободу пасхального воскресения и свободу самоубийственной гибели.

Не является ли такой вывод, акцентирующий не только чрезвычайно важную рецептивную роль читателя, но и значимость аксиологических установок интерпретатора для художественного космоса Достоевского, что было аргументировано автором этих строк еще в 1998 году, слишком категоричным? Попытаемся разобраться в этом несколько детальней.

Та «середина внутри дома», определенная В. Н. Топоровым как «концентрически-уплотняющаяся структура с возрастанием отрицательного значения по мере приближения к центру», которая в «петербургском тексте» Достоевского в своем пределе тяготеет к *гробу* (домовине), а потому и соседствует с определенной цветовой гаммой (с преобладанием желтого цвета*), запахами и иными смертными атрибутами, героем может преодолеваться «устремлением во-вне» — к *простору*, в финале «в предельном удалении от дома»**; самим исследователем, к сожалению, эта особенность текста никак не соотносится (и в его сборнике работ 1995 года) именно с пасхальным вектором сюжета романа. Однако то, что названо Топоровым «устремлением во-вне» (как пространственным, так и временным), в христианском контексте понимания поэтики Достоевского и является эстетическим

* Ср. «...его связь с семантикой старения, болезни, распада, смерти» (Тихомиров В. Н. Указ. соч. С. 68). О всепроникающей стихии желтого цвета писали многие исследователи. См., например, работу, отдельные интерпретаторские находки которой до сих пор сохраняют свое значение: Кожин В. В. «Преступление и наказание» Достоевского // Три шедевра русской классики. М., 1971. С. 107–186.

** См.: Топоров В. Н. Указ. соч. С. 202–203.

преодолением как пространственных перегородок (в том числе и значимости — но на другом, более низком, уровне — самой «топографии Петербурга»), так и временных границ «малого времени» жизни самого писателя, равно как и — искусственно (аналитически) «высчитываемой» — жизни героев романа. Сами эти перегородки, если помнить о пасхальном векторе, и являются своего рода «смертными пеленами», освободиться от которых (например, считая год за день) оказывается окончательно возможным — в том числе, и для читателя — только в финале. Однако если в интерпретацию смысла романа мы, как исследователи, включаем не только «малое время», но и — с первых же страниц романа — вводим пасхальный «горизонт ожидания», используя известное выражение Р. Изера (как представляется, именно в этом случае можно говорить собственно о *понимании*), то в тех же самых негативно окрашенных атрибутах «середины», которые подробно перечисляет Топоров, мы можем видеть мерцание пасхального же «эстетического задания» автора: так в смердящем (уже) Лазаре (как и в «грешниках» Достоевского) можно узреть и преодоление смерти «к славе Божией». Иначе, к примеру, вряд ли возможно корректно интерпретировать значимость чтения Евангелия в столь профанном локусе, как комната Сони, либо же, сопровождаемое профанными репликами и снижающим смехом толпы преобразование эпицентра греховности — Сенной площади — в важнейшую веху на пути преодоления Раскольниковым греховности собственной.

Выше нами указывалось на определение «юродивая» — по отношению к героине, а одновременно и подчеркивалось, что само юродство герой романа воспринимает в рамках собственного, редуцированного его «идеями», кругозора (как психическое отклонение от нормы), но не как одну из важнейших — для русской православной культуры — граней национальной картины мира. Между тем настойчивая акцентуация юродства («твердил он про себя»; «и сам станешь юродивым») — не в кругозоре героя, а в его авторском окружении — текстуально соседствует не только с чудом («уж не чуда ли ждёт?»), но и с молитвой («Так ты очень молишься богу-то Соня?»), верой в Бога («Что ж бы я без Бога-то была?») и первым в романе упоминанием о Новом Завете («в русском переводе»). Недолжная реакция на евангельское чтение (опять-таки в рамках его тогдашнего кругозора), когда Соня читала, «точно сама во всеуслышание исповедовала», возвращает читателя произведения почти к началу романа.

Как финальное воскресение структурно увенчивает начальное сопоставление комнаты Раскольникова с гробом (а «пещера» Лазаря вполне корректно может быть сопоставлена с «каморкой» («шкафом»), куда «погребен» своими «идеями» власти «над всей дрожащею тварью

и над всем муравейником» Раскольников), так и юродивое «исповедование» Сони — «во всеуслышание» — в новом кругу романа вновь обращает читателя к «исповедованию» ее отца.

«Карнавальная» встреча «убийцы» и «блудницы» происходит в комнате Капернаумов. Семантика именованья многожды интерпретировалась (более всего интересно здесь соединение сакральных и профанных коннотаций), однако же впервые такое именование возникает именно в монологе Мармеладова; при этом не менее существенно, чем само именование, настойчиво акцентированное (но не имеющее никакого сюжетного значения) косноязычие Капернаумов («... и косноязычен, и все многочисленнейшее семейство его тоже косноязычное. И жена его тоже косноязычная... Люди беднейшие и косноязычные»). Это косноязычие, непосредственно контрастируя с велеречивостью Мармеладова, одновременно манифестирует косноязычие в принципиально ином временном и семантическом плане — как хорошо известную практически любому читателю — современнику Достоевского — распространенную особенность юродивых.

Слово «карнавальная» поставлено в кавычки, поскольку в широко известной концепции М. М. Бахтина, как нам приходилось уже неоднократно аргументировать, не разграничиваются юродивые и шутовские семантические полюса карнавализации. Тогда как, как мы постараемся показать в этой и последующих главах, подобное разграничение не только методологически необходимо в силу ценностной противоположности юродства и шутовства для русского культурного сознания (и, соответственно, для сознания Достоевского), но и без подобного разграничения затемняется семантика важнейших структурных особенностей романов Достоевского в целом, а также формируемая ими рецептивная установка читателя.

Так же как и предполагаемое юродство Сони воспринимается поначалу Раскольниковым отнюдь не в традиционном для русской культуры соседстве со святостью, но как отклонение от нормы (сумасшествие), так и Мармеладов, поведение которого резко выходит за рамки принятой в социуме «нормы», воспринимается в распивочной его слушателями в качестве шута («забавник»). Однако он, также наследуя православной юродивой, а не шутовской традиции*, иными словами, той традиции, где плач уместнее смеха, апеллирует к сверхзаконному Божию прощению грешников — не для себя, но для всех («всех рассудит и простит, и добрых и злых, и премудрых и смирных»). Торжественная лексика, завершающая тираду («Господи, да придет Царствие Твое!»), даже

* См.: Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности (2-е изд.). Глава «Юродство и шутовство в русской литературе». С. 156–180.

и на глумящуюся над оратором публику оказывает воздействие, хотя и очень кратковременное («Слова его произвели некоторое впечатление; на минуту воцарилось молчание...»), как затем и евангельское чтение на Раскольниково в рассмотренном нами ранее эпизоде («Прошло минут пять или более»).

Эту совершенно очевидную параллель в конструкции текста (неожиданное исповедование веры в неподобающем окружении и словно бы неподобающими для этого персонажами — падшим/падшей, с апелляцией к Христу) вряд ли корректно интерпретировать, ограничиваясь кругозором самих персонажей. Присутствие слушателей и их реакция на услышанное (от завсегдатаев распивочной до Свидригайлова), вовлекающая и читателя в свое этико-ценностное поле смыслов (реакция на реакцию), является необходимой частью художественного события романа.

Мармеладов, представляя собою словно бы предел падения человеческого, одновременно — в избытке авторского видения — самым радикальным образом проверяет на человечность (христианскую любовь к грешнику) других (вплоть до читателя), что вполне соответствует семантике юродства. Конечно, в мире Достоевского представлено, так сказать, юродство «неклассическое» (которое соседствует не только со святостью в своей «памяти жанра» юродивой традиции, но и со грехом), его олицетворяют грешные, «падшие», а также больные люди. Некоторые из них (такие, как Мармеладов) при этом словно надевают еще и шутовской колпак (и воспринимаются другими именно в качестве шутов), как бы маскируя тем самым юродивую традицию.

Однако то радикальное провоцирование других (с омертвевшей душой), соседствующее с предельным самоуничижением, которое для юродивых является способом воскресения в этих других образа Божия, а поэтому — в конечном итоге — их духовного спасения (его слишком легко растворить в недифференцированном карнавальном мироощущении), в высшей степени присуще некоторым персонажам Достоевского, к числу которых относится и Мармеладов. Так, традиция юродства проявляется в особой жажде страдания этим персонажем («скорби» ищет «на дне» полуштофа, получает «наслаждение» от насилия Катерины Ивановны и т.п.). Если отвлечься от сакральных смыслов юродивой традиции (в тексте проявляющихся в использовании высокого — устного и письменного — «штиля»), то такого рода жажда слишком легко может восприниматься как исключительно мазохистское стремление к страданию и особое наслаждение от такого страдания (не только у Мармеладова, но и у Сони). Однако при подобной редукции в читательской рецепции одновременно редуцируется самое главное. В классиче-

ском варианте юродства это «главное», ради чего страдают причастные традиции юродства, передается уже самим определением — «Христа ради юродивые»: у Достоевского же при прямой экспликации в речи подобных персонажей образа Христа крайне резко очерчена негативная реакция других.

При этом на читательское сознание оказывают особое воздействие не столько *буква* евангельских вечных истин, и без того хорошо известных читателю, сколько их *дух**, поэтому риторические фигуры речи (как в чтении Сони, так и ранее в монологах Мармеладова) значимы в романе исключительно в соединении с образами «падших» персонажей. Радикальное испытание не только для других героев, входящих в окружение этих персонажей, но и для читателя в том-то и состоит, что ему (хотя он, как уже подчеркивалось, в не меньшей, нежели герои, степени и *свободен* от навязываемого автором «монолизма») необходимы значительные душевные усилия, чтобы *пожалеть* и *простить* грешника Мармеладова. В этом, очевидно, и состоит часть «синдрома Достоевского» (В. Н. Захаров), что писатель — уже самой конструкцией текста — словно бы эстетически «принуждает» читателя принять и полюбить этих слабых, ничтожных собратьев наших, одновременно показывая нам, насколько далеко мы удалились, следуя «политической экономии», от евангельского духа любви к ближнему. Легко увлечься теориями Раскольникова («кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает?»), но крайне тяжело полюбить такого грешника, как Мармеладов.

Персонаж буквально *распинает* себя (а не только мучит свое несчастное семейство). Слова о распятии (должном наказании) возникают в начале завершающего монолога героя, однако они соседствуют с жалостью (любовью, прощением): «...распяв, пожалей!». Прогрессист Лебезятников («следящий за новыми мыслями») представляет при этом противоположный полюс, максимально удаленный от христианского отношения (в его радикальном православном варианте): «сострадание в наше время даже наукой воспрещено, и что так уже делается в Англии, где политическая экономия»**. И в распивочной (а далее и в номерах

* Ср.: «православие показуется, а не доказывается» (Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины. Т. 1. М., 1990. С. 8).

** Помимо ближайшего историко-литературного контекста, имеется и более отдаленный. Ср. неприятно поразившую еще «русского путешественника» Карамзина английскую логику: «...вышло у них правило: *кто у нас беден, тот недостоин лучшей доли* — правило ужасное! Здесь бедность делается пороком! <...> И какое ложное правило! Разве стечение бед не может и самого трудолюбивого довести до суммы? Например, болезнь...» (Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1987. С. 382).

Липпевехзель) мы видим обратное состраданию к другим отношение («смех и ругательства»).

Как давно замечено, «блудница» Соня у Достоевского, в сущности, бестелесна (ее занятия проституцией совершенно выносятся за рамки изображения, читателю демонстрируется, буквально выпячивается — как в сцене прощания с умирающим отцом — лишь свидетельствующая об этих занятиях вызывающая одежда, особенно неуместная в пороговой ситуации на границе жизни и смерти: именно поэтому жертвенное — ради других — осквернение смертного тела словно бы никак не затрагивает ее бессмертной души: «настоящий разврат еще не проник ни одной каплей в ее сердце»). Ее спасительная — для других — роль, позволяющая говорить о юродивой традиции, конечно, не в «деятельной» помощи семье (в том, что она отдаёт «заработанные» блудным ремеслом деньги), а в том, что она, так сказать, подобно юродивым, спускается — ради других — в ад людских пороков. Тем самым уже в «Преступлении и наказании» — еще до «Идиота» — «спасение» телесное (ради жизни в «мире сем») со- и противопоставлено спасению духовному. Соня губит себя, предоставляя возможность другим спастись. Ее подвиг (конечно, не в самосознании героини, не в ее кругозоре, но в авторском видении) — не в материальной сфере, не в деньгах, необходимых для земного спасения семьи Мармеладовых, но в том, что другие (от Мармеладова до Катерины Ивановны и Раскольников) могут увидеть это самопожертвование, увидеть то, что она себя погубила, пожалеть ее, полюбить — и тем самым духовно спастись самим.

Демонстрация своего рода предельного греховного непотребства (целомудренно прикрываемого по отношению к Соне) автором осуществляется выстраиванием образа Мармеладова. Он, в отличие от Сони, с первого своего появления на страницах романа сам в сочных деталях рассказывает (не только Раскольникову, но и глумящейся над ним черни в закуской, только что не оплевывающей его) о своем позоре. В одном случае грех (блуд) автором не показывается, в другом (не только неприглядные поступки, но и словесный блуд) — демонстрируется.

Иными словами, Достоевский так выстраивает текст, что Мармеладов грешит словно бы на глазах зрителей. Именно поэтому его особенно трудно простить и, чего он требует от посетителей распивочной (а автор романа — от читателей), пожалеть — Христа ради. Однако подобная радикальность вообще присуща юродству как таковому. Мармеладов воспринимает грех Сони как свой собственный, в сущности, принимая ее «позор» на себя и тем самым страдая и за нее, и за Катерину Ивановну. В результате читатель только риторически

может позволить себя убедить в «блуде» Сони (он не изображается, а потому и несколько призрачен), но греховность Мармеладова (в том числе его греховная велеречивость) — как замещение — демонстрируется (она вполне реальна), будучи же поставлена в один семантический ряд с акцентированным косноязычием Капернаулов*, как особенностью юродивой традиции, эта велеречивость и сама обретает черты юродства.

Читатель при этом точно так же, как и в эпизоде со чтением Соней Евангелия, авторской организацией текста становится в ряд *других*, а потому свободен (и в этом случае) выбрать для себя два противоположных вектора рецепции. Во всяком случае, если иметь в виду нарративную структуру романа, еще до *чтения* о смерти и воскресении Лазаря (которое имеется только в культурном сознании читателя, но не воплощено еще непосредственно в тексте произведения), можно заметить — в *устной* форме рассказа Мармеладова — историю «смерти» (духовной) «блудницы» Сони и упование на ее собственное воскресение («Прощаются же и теперь грехи твои мнози, за то, что возлюбила много...»).

Таким образом, в первой части романа (а вовсе не исключительно в четвертой) уже проступает пасхальный архетип. Он проявляет себя в том, что пасхальность как возможность для воскресения потенциально уже «омертвевшего» (для подлинной христианской любви) читателя состоит в его усилении увидеть в Мармеладове страдающего *другого*, а не смеяться, не глумиться над его велеречивым «мазохизмом», подобно посетителям распивочной; в том, что нужно пожалеть его, — по словам персонажа, сначала «распятый на кресте», потом пожалеть. И тем самым, возможно, увидеть «погибшего человека» (мертвого ду-

* Из отмечаемых комментаторами коннотаций именованья, на которых нет возможности здесь останавливаться, упускается, насколько нам известно, один момент, связывающий Семена Мармеладова с Каперауловыми: евангельский Симон (Петр) имел дом в Капернауме, где и поселился Христос, исцеливший затем Петрову тещу. Слова Христа «И ты, Капернаум, до неба вознесшийся, до ада низвергнешься» (Лк 10: 15) в художественном целом романа сбываются — по отношению к занятиям живущей у Капернаулов Сони, что вполне соответствует инварианту смерти. Однако строки Евангелия о воскресении Лазаря, также читаемые у Капернаулов, позволяют сделать вывод и об обратном движении — из «ада» к «небу». Можно надеяться и на то, что ровно так же и «каменность» (омертвелость распятого собственными грехами) Симона-Семена, подобно евангельскому Лазарю смердящему на четвертый день (см.: Топоров В. Н. Указ. соч. С. 251), потому и перенесенному — из-за жалобы жильцов — из дома в часовню, будет затем чудесным (и неведомым для читателя образом) *преодолена* в его новой — посмертной — жизни, как и мертвенность самого города Петра.

шою) не только в Мармеладове, но и в себе самом, а увидев, преодолеть свое овнешнение — бесчувствие (недолжный смех над «завравшимся» *пьяненьким*): в конце концов, слёзы, вместо смеха, — именно то, с чего и начинается преодоление овнешнения — прозреть и в Мармеладове (а не только в Соне или же Настасье Филипповне) Лик Божий, хотя и поруганный.

Ровно так же смертные атрибуты погибельного, согласно «петербургскому тексту» Достоевского, города могут подавлять читателя романа, усугубляя создаваемое внутренним миром произведения угнетенное настроение, но возможность христианского восстановления человека погибшего, даже и самого последнего грешника, пока он еще жив, дарует и читателю надежду на освобождение от его собственных смертных пелен, возможность увидеть в них не только лишь инвариант смерти, но и надежду на воскресение.

Уже поэтому (пасхальный архетип изначально проступает в тексте романа, а не появляется впоследствии с написанием новых глав) высказанные в комментарии к названию романа суждения Б. Н. Тихомирова об «известном противоречии» итогового смысла и заглавия* могут показаться резонными только в «законническом» кругозоре интерпретаторов. На самом же деле никакого «противоречия» у Достоевского нет. Иначе заглавие романа, вероятно, было бы изменено в последующих его публикациях. Сам законнический юрицизм (восходящий к ветхозаветным установкам): *преступил закон (нарушил «завет») — должен быть наказан* поставлен в новый (если исходить из христианской аксиологии, истинный) контекст понимания (формулируя же на другом языке — переосмыслен, хотя и не «отменен») уже Новым Заветом. Можно ли говорить о «перерастании» в нем смысла Завета Ветхого? На этот счет существуют различные богословские мнения, но доминируют все-таки убеждения не о «перерастании», но о такого рода переосмыслении, когда в ветхозаветных установках (в том числе о должном «наказании» за то или иное «преступление») прозревается «более высокий смысл», который имеется уже и в «ветхих» формулах, но который невозможно узреть без новозаветного благодатного духа.

В русском слове «преступление», с одной стороны, мерцает переступание границы, переход в иное состояние. С другой же стороны, внутренняя форма слова этого преступления/переступания, та самая поэтическая сторона (или же самая суть) прозаической речи, которую актуализировали в научном отношении как Гумбольдт и Потенбня, так и — затем — Хайдеггер, подталкивает толкователя в глубины

* Тихомиров Б. Н. Указ. соч. С. 53.

самого корневого *ступ-* (ступни), заставляющего задуматься о тех *шагах* человека, когда он, исступая не только из рамок «закона», но и из своей человеческой сущности (или замысла о человеке), совершает в конечном итоге преступление против этого замысла. Если мы интерпретируем название романа именно в этом — самом глубинном — плане, то совершенно иначе воспринимается и скрупулёзно подсчитываемое героем Достоевского (как и самим автором) количество шагов, приводящее — в конечном итоге — к подобному пере-ступанию. Ровно так же может восприниматься и именование героя: как Раскольников ис-ступает из Божьего замысла о человеке, нарушая заповеди Христа, так и читатель в мире Достоевского непременно должен почувствовать себя таким раскольников (грешником), который — собственным своеволием — вышел (исступил) из того «нормального» состояния, которое в русской традиции никак не определяется законнически-правовыми рамками, но непременно отсылает к той самой святости, которую — радикально — и утверждает юродство. Как это может происходить? И почему наиболее несимпатичные персонажи у Достоевского (такие, как Лужин) настолько самодовольны и самодостаточны? Именно потому что и читатель (при подобной самодостаточно-законнической установке), и эти персонажи перестают себя чувствовать раскольниками-грешниками: их нечувствие к собственному пере-ступанию, к их «шкагам», уклоняющим их самих от «завета любви», заповеданного нам Христом, и делает их (нас) преступниками. Этот раскол в самом себе Божественного замысла о нас и утверждение нашего своеволия, ведущего к пре-ступлению замысла, к выходу за его пределы, и дает нам почувствовать галерея героев Достоевского.

Ровно как и в слове «наказание» в русской огласовке имеется в самих его глубинах не только внешняя «кара», либо само-осуждение, но и одновременно мерцает «наказ» (завет), который хотя и не выполняет раскольник-грешник, исступая, пре-ступая его в своем своеволии, однако полностью «затемнить» этот наказ законническими трактовками «наказания» в русской христианской традиции так же некорректно, как допустить возможность *лишения свободы* человека — по отношению к свободе внутренней (пути ко Христу).

Если же вспомнить собственно русскую культурную традицию, которую репрезентировал уже и «путешественник» Карамзин (в негативном отталкивании от жестоковыйного английского прагматизма), то она может быть вполне выражена пушкинской «сверхзаконной» формулой «милость к падшим». В самом ли деле читатель способен к подобной «милости»? Или же, может быть, романы Достоевского каким-то образом пробуждают в читателе дремлющую в его «куль-

турном бессознательном» христианскую память? Однако ясно одно: без этой способности, оставаясь в сугубо «законническом» шлейфе диктуемой подобным типом сознания системы категорий, ни о каком «воскресении» не может быть и речи. Скорее уж возникнет тот самый «синдром», о котором напоминалось выше. В чисто же литературоведческой плоскости, говоря о методологической стороне вопроса, *понимание*, выходящее за пределы как «анализа», так и «интерпретаций», по-видимому, не может обойтись без актуализации иных категорий*, репрезентирующих ту русскую христианскую традицию, которая проявляется как в тексте, так и в подтексте произведений Достоевского.



* См.: *Esaulov I. The categories of Law and Grace in Dostoevsky's poetics // Dostoevsky and the Christian Tradition. Cambridge, 2001. P. 116–133; Esaulov И. А. Оппозиция Закона и Благодати и магистральный путь русской словесности // Русская классическая литература в мировом культурно-историческом контексте. М., 2017. С. 13–42.*