



## РОУЭН УИЛЬЯМС, АРХ. КЕНТЕРБЕРИЙСКИЙ

### Достоевский: язык, вера, повествование

#### <Фрагменты>

В двух основных романах описаны два похожих случая, каждый из которых проливает некоторый свет на то, как автор понимает, что такое взять на себя ответственность за другого человека. И прежде чем приступить к более подробному рассмотрению рецептов, приписываемых Зосиме в книге 6-й «Братьев Карамазовых», будет полезным потратить некоторое время, чтобы изучить эти случаи. Православные христиане носят кресты на шее; православный обычай обмениваться крестами является своеобразной клятвой верности и дружбы между поменявшимися. Оба случая, которые мы будем рассматривать, имеют существенное значение в обозначении моральной географии повествования. После того, как Раскольников повинился Соне в убийстве и у него появилось намерение признаться в преступлении, Соня спрашивает («точно вдруг вспомнила»), носит ли он крест? Он отвечает, что не носит, после чего она предлагает ему свой. Но объясняет, что уже поменялась крестами с Лизаветой, второй жертвой Раскольникова, и дает ему свой (очевидно, тот, что похуже) кипарисный, а себе оставляет медный крест Лизаветы. Соня как бы говорит Родиону: «...вместе ведь страдать пойдем, вместе и крест понесем». Но Раскольников еще не готов к этому, и, только окончательно приняв решение пойти в полицию, он возвращается к Соне с вопросом: «Ну, что же, где кресты».

Он вспоминает, что, убив старуху-процентщицу, стащил с ее шеи снурок, на котором она хранила свой кошелек, на этом же снурке были еще два крестика, кипарисный и медный, а также образок. Вот эти крестики, объясняет он девушке, теперь бы ему нужно носить. Раскольников берет Сонин деревянный, «простонародный», крестик, а его усмешка выдает очень медленно

осознаваемое им свое положение: он — не исключительная личность, а обычный преступник, не дьявольской силы исполин, не Наполеон, а простой грешник. Но переплетение линий обменов крестиками может быть, намекает Достоевский, еще сложнее. Соня отдала Лизавете свой образок, который похож на тот, что Раскольников снимает с тела Алены после убийства и бросает на пол. Передала ли Лизавета Сонин крестик своей сестре? И о другом крестике, который был на Алене, автор вначале говорит, что он кипарисный, хотя Раскольникову запомнилось, что это был серебряный крестик. Похоже, что, приняв от Сони кипарисный крестик, он не хочет думать, что тот мог принадлежать Алене, его жертве, которую он считал не достойной звания человека и называл «вошь» <...>. Если образок и в самом деле Сонин, значит Соня просто проводник между этими тремя персонажами преступления. Она взяла крестик Лизаветы, тем самым воплотила в себе ее простодушие и незащитность. Лизавета, вольно или невольно, несет свой крест (знак Сониного сострадания), разделив его со своей сестрой; и этот ее крест, похожий на крест Алены, в своих страданиях носит теперь Раскольников — снова обозначение сострадания, которое его уже не оставит. Образ Сони объединяет всех, это точка, через которую проходят главные сюжетные линии. При всех оговорках, которые следует помнить, когда начинаешь размышлять о символах, обозначающих Христа, Соня в авторском замысле выполняет вполне очевидную функцию, и по меньшей мере ее можно назвать Platzhalter<sup>1</sup> Христа; эта девушка занимает в человеческих транзакциях повествования место Спасителя. И это вызывает закономерный вопрос, почему, после того как Раскольников высмеял ее веру, Соня может верить, что Бог спасет ее младшую сестру и не даст ей стать проституткой? На вопрос, «а что Бог делает для нее?», — у Сони нет четкого ответа, она только говорит, что Бог делает «все». То есть как Иисус в Гефсиманском саду, потому что она должна занять место Бога в том, что мы назвали моральной географией сюжета; нет Бога, который может помочь ей извне, есть только абсолютная реальность Бога, поддерживающая ее непорочную сущность.

На протяжении всего повествования Соня характеризуется как самоотверженный человек, но, нужно сказать, не без способности к сопротивлению; она ничуть не пассивна в своем отношении к Раскольникову. В сущности, справедливо было бы сказать, что она не только берет на себя ответственность, разделяя с ним его страдания, но и заставляет его взять на себя от-

ветственность за его преступление и принять соответствующее решение. Некоторые комментаторы слишком преувеличивают ее беспомощность, когда говорят, что она стремится только к одному: к страданию. Но ведь она полна решимости заставить Раскольникова вернуться в человеческое сообщество, старается проверить, делает ли он то, что она ему сказала. И в эпилоге, терпеливо снося все грубости раздраженного Раскольникова, она умудряется организовать довольно успешное небольшое дело и наладить эффективную систему благотворительности для его товарищей заключенных, она не пустое место и не безвольный человек. Это говорит о том, что ответственность за другого (что уже в этом романе является главной темой) подразумевает не безропотное выполнение его обязанностей, а стремление научить своего подопечного тоже брать ответственность, сделать это возможным для него. Если подумать о Тихоне и Ставрогине, Алеше и Мите, а также о встрече Зосимы с Таинственным посетителем, всплывающей вдруг в его воспоминаниях (мы к ней вскоре вернемся), то станет очевидным, что этот повторяющийся мотив требует дополнительного разбора. Нести не только свой крест, но и другого не означает, что этим ты снимаешь ответственность с него; дело как раз обстоит противоположным образом.

Еще один момент достоин того, чтобы на нем остановиться. Лизавета не только поменялась крестами с Соней, она дала Соне Новый Завет, из которого прочитала историю воскрешения Лазаря: «...и опять новость: какие-то таинственные сходки с Лизаветой, и обе — юродивые». Адресованное Раскольникову божественное слово приходит к нему от его жертвы. Но его реакция в лучшем случае двусмысленна, в худшем — дьявольски порочна: он хочет видеть в Соне кого-то, похожего на него самого, «переступившего» моральные границы, «особенного», члена проклятой элиты, для которой обычная мораль не существует. Принять на себя страдания — значит не бесполезно стенать (как Соня) по поводу угнетения пролетариата в России, а направленно «сломать что надо, раз навсегда, да и только: и страдание взять на себя!»; таков самоубийственный революционный героизм, в котором страдания являются ключом к власти. Раскольникову не услышать божественного слова до тех пор, пока он не прекратит видеть страдания в таком героическом ореоле и не поймет своей солидарности с Лизаветой, своей жертвой. Он услышит то, что она говорит ему от имени Бога, только после того, как в буквальном смысле повесит ее крест себе на шею, тем самым при-

знав не только вину за ее убийство, но и согласившись с тем, что они с ней являются частью единого нравственного мира, в котором нет никого, за кого он не был бы в ответе.

Еще один случай обмена крестами происходит в «Идиоте», и снова в контексте он определен воспоминаниями и значениями других обменов. В главе 4-й части 2-й Мышкин приходит к Рогожину домой и видит на стене репродукцию картины Гольбейна. Рогожин интересуется, какой веры князь, и Мышкин, поначалу уклонившись от ответа, в конце концов, рассказывает несколько странных и несвязных историй. Одна из них о том, как он позволяет обмануть себя пьяному солдату, который за сорок копеек продает ему дешевый оловянный крестик на грязной тесемке, выдавая его за серебряный. Продать свой крест — дело опасное, думает Мышкин, все равно что продать своего Спасителя. Но князь не осуждает солдата за его падение до такой степени, что он продает символ своего крещения, и все же это еще один знак той таинственности религиозной веры, которая делает постижение ее неверующими невыносимо трудным делом. Через несколько минут хозяин спрашивает, сохранился ли у гостя этот крест, и предлагает поменять его на свой золотой; Мышкин соглашается, радуясь, что теперь они «братья», и Рогожин ведет его представить своей матери для благословения.

«Сдвоение» характеров Мышкина и Рогожина — аспект романа, который мы уже отмечали, и обмен крестами значительно усиливает его: эти двое должны нести тяжесть судьбы друг друга по-разному. Конечно, каждый из них испытывает на себе последствия действий другого, или, вернее, они не могут существовать друг без друга. Но в повествовании заключен больший смысл. Обмен крестами происходит после обсуждения ими вопросов веры, которое внезапно возникло под влиянием картины Гольбейна. В ответе Мышкина на вопрос Рогожина о его религиозных взглядах звучит убеждение, что когда атеисты говорят о религии, то всегда толкуют совсем не о том, что на самом деле подразумевает верующий; его рассказы являются настоящим витгенштейновским каталогом<sup>2</sup> способов использования верующими языка и жестов, имеющих целью показать, что ответ на вопрос «Верите ли вы в Бога?» ничего не даст для постижения смысла веры. Вера, как показывает Мышкин в одном из своих самых гротескных рассказов, не покидает крестьянина, осенившего себя крестом перед тем, как убить своего друга за часы. Но данный случай говорит, что Рогожин, принимая крест князя, вместе с ним принимает и это абсолютно неопределенное, туманное и даже бессо-

держательное объяснение веры. Крест, полученный от солдата, продающего его ради выпивки, является для автора многозначным средством выражения, как в материальном, так и в психологическом плане. Он может символизировать родительскую любовь, и об этом прямо говорит Мышкин, рассказывая последнюю историю, в которой женщина крестится при виде улыбки на лице ребенка, что выражает родительскую радость Бога, обзирающего человечество. Но крестик может быть и амулетом убийцы, который, перерезая горло ближнему своему, произносит в отчаянии «страшную» молитву о прощении.

Сардоническая улыбка Рогожина, когда он берет крест от Мышкина, говорит нам о том, что эта версия двойственности религии приемлема для такого человека, каким он себя считает. Это подходит и к давящей атмосфере, господствующей в доме Рогожина, где до него жили члены секты скопцов, кастратов. Мышкин интересуется отношением рогожинского отца к сектантам, не только к скопцам, но и к членам более многочисленной секты — старообрядцам, и, усмехаясь, укоряет Рогожина в том, что останься он один, тут же превратится в такого же человека, как его отец, увлечется старыми обычаями и погрязнет в своем богатстве. На этом фоне становится понятна мрачная зачарованность Рогожина гольбейновским «Снятием с креста» (снова отражение чувств его отца): его притягивают образы и воспоминания, навеянные религиозной верой и заложенные в псевдоиконе мертвого Христа. Это стояние перед телом веры, этот обманом проданный дешевенький оловянный крестик, олицетворяющий умершую веру, которую променяли на выпивку, являются символами социального вырождения, о чем постоянно говорит Достоевский и о чем ведет речь Зосима. Мышкин может умиляться матерью с ребенком и говорить, что непрерывная миссионерская работа может пробудить такую веру в русском народе, в котором красота религиозного сознания переплетается с низостью и подлостью, ведь эта женщина могла быть женой пьяного солдата, продавшего свой крест. Но рогожинская просьба отдать ему этот крест показывает, что Мышкин не в первый и не в последний раз сентиментально нереалистичен. Оловянный крест — знак ответственности, от которой отказались. Покупка Мышкиным этого креста говорит нам: несмотря на понимание князем различий и несовпадений между тем, что говорят атеисты, и тем, что говорят и думают верующие люди, его собственная готовность взять на себя ответственность все еще остается под вопросом. Он же не ответил на вопрос Рогожина о его собственных обязатель-

ствах, и почему мы должны верить, что материнская «улыбка» в христианской вере более «существенна», чем страшная молитва крестьянина-убийцы?

Иными словами, и в противовес поступкам Сони Мармеладовой крест, который князь предлагает, вовсе не означает, что он выбрал тот рискованный путь, за который придется платить, чтобы открыть дорогу другим. Любовь Бога к сотворенным им людям несомненно является центральным элементом христианской веры, но это не программа образовательной кампании для русского народа («Есть вещи, которые должны быть сделаны в русском мире», — так мог сказать смелый и наивный российский студент-радикал в 1860-х годах). Точно так же исключительно важно, что мы не можем выносить суждений о чувствах другого, но ответ Мышкина о любовной сдержанности оставляет открытым вопрос об ответственности, которую он берет на себя за пьяного солдата. Примечательно, что у него, по всей видимости, нет своего креста, чтобы обменяться. А от Рогожина он получает золотой крест, что говорит о богатстве Рогожина, о том богатстве, которое дает ему свободу потворствовать своим прихотям и властвовать над толпой слабых и никчемных людей, обивающих порог его дома. Мышкин с его новым богатством обретает власть, с которой не знает, что делать. Получается, будто он и в самом деле принял на себя ношу и обязательства Рогожина, но не может исполнить их так, чтобы изменить ход вещей или открыть возможность другим брать на себя ответственность.

Такое «жесткое» прочтение смысла обмена крестами убеждает нас в том, что этот акт занимает очень важное место в повествовании. Имеет значение не только то, что он происходит после прогулки по дому Рогожина и обсуждения религиозных вопросов, но и то, что ему предшествует сложный и в известном отношении поворотный эпизод возвращения Мышкина и посещения им Настасьи Филипповны. Этот визит провоцирует Рогожина убить князя и прерывается эпилептическим припадком Мышкина (гл. 5). Если правы критики, утверждающие, что Мышкин дал Рогожину доказательства продолжения своей любви к Настасье и тем самым полусознательно подтолкнул Рогожина к насилию, то это можно считать логическим продолжением обмена крестами: внутренняя неопределенность этих неидентичных духовных двойников оказывается водоворотом, в который они в смятении затягивают друг друга. Как мы видели, каждый из них принимает на себя судьбу другого, но этот симбиоз все больше становится

разрушительным, потому что ни тот, ни другой не знает, как ему действовать за другого.

Таким образом, эти два эпизода, в которых происходит обмен крестами, дают нам подсказку к тому, как мы должны понимать повторяющийся завет Зосимы брать на себя «ответственность за все». Для Сони обмен крестами — это внешний знак, указывающий, куда постоянно направлена ее энергия: она одержима идеей самопожертвования, готова вступить на путь страданий, но его не надо рассматривать как путь к власти (такая возможность вначале привлекла внимание Раскольниковова) или как полное бездействие. Это готовность заплатить за полные боли действия, способствующие изменению мира для других, но они, по словам Раскольниковова, не «сломают все, что надо», эти действия продиктованы решимостью принять на себя ответственность за жизнь и смерть других. Поэтому образ Сони является соединяющим звеном между убийцей и его жертвами: она говорит с Раскольниковым от имени Лизаветы и Алены и передает ему их требования относиться к ним по-человечески. Она хочет добиться от Раскольниковова доказательств его человечности, для чего он должен признаться и покаяться. Называя старуху-процентщицу и ее сестру людьми, она таким образом уравнивает убийцу и его жертв, она определяет пространство, в котором их истории могут стать частью одного повествования; она делается, так и хочется произнести, автором-«достоевсковцем», определяя время и пространство для ненасильственного человеческого роста (процесса, в значительной мере не проясненного в действительном сюжете «Преступления и наказания»).

Напротив, акт обмена крестами в «Идиоте» говорит нам, что «вовлечение» каждого в жизнь другого неизбежно, это может способствовать как обоюдному уничтожению или причинению вреда, так и исцелению. Крест может быть тяжелой ношей или суеверной защитой; если за ним не стоит свободное признание особой ценности другого или его страданий, то обмен этими символами усиливает статичное или разрушительное начало в каждом и затягивает обоих участников в омут несвободы. Крест для продавшего его солдата — простой значок, или, лучше сказать, обозначение пустоты, он подобен картине с изображением мертвого Христа. Безусловное и твердое решение Мышкина принять его считается проявлением великодушия, но в контексте всего романа постоянно поднимается вопрос о природе человеческой «состоятельности» князя, о его способности взять на себя какие-либо обязательства. Образ Сони — это средоточие, куда стре-

мятся другие персонажи; открытость, простодушие Мышкина, отсутствие в нем гордыни или агрессии вроде бы предполагают нечто подобное, но в действительности все намного трагичнее.

\* \* \*

Мы начали эту главу с рассмотрения двух случаев, когда между персонажами произошел обмен крестами, отметив большое отличие между двумя этими историями и их значением. Эти случаи имеют также некоторое отношение к более широкой теме «удвоения» в романах, и, может быть, в рамках этой главы стоит познакомиться с некоторыми соображениями по этому вопросу прежде, чем идти дальше. Стало уже традиционным для комментаторов, что действующие лица у Достоевского часто предстают в паре или удваиваются, словно указывая на то, что между ними есть связь или что один не может существовать без другого. Эта концепция не имеет точно определенного значения, что мы увидим, рассмотрев некоторые примеры. Но не приходится сомневаться, что Достоевский, создавая столько пар персонажей, находящихся в тесном взаимодействии друг с другом, прибегает к специальной тактике и подчеркивает эту взаимозависимость идентичностей, которую мы исследовали в качестве главной темы его произведений — неполноту индивидов просто как индивидов. Но в контексте исследования темы ответственности мы можем видеть различие между парами, в которых участники активно выстраивали идентичность друг друга, и парами, в которых шло взаимное разрушение идентичности. Так, в «Преступлении и наказании» Раскольников образует пару и с Соней, и с Свидригайловым, «речь» которого представляет самые разнузданные и безнравственные начала в путаной философии Раскольникова. Вторая половина романа может быть прочитана как история непрерывной борьбы между Свидригайловым и Соней за воображение Раскольникова. Только благодаря усилиям объединившихся Сони и Дуни, сестры Раскольникова, Свидригайлов терпит поражение и погружается в ужасную пучину своего внутреннего мира («представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность»). Его самоубийство столь же закономерно, как и Ставрогина; примечательно, что в черновиках Достоевского сохранились записи, в которых он планировал самоубийства и Свидригайлова, и Раскольникова. Вопрос в том, что примет Раскольников, — какую-либо ответственность за то, что нахо-



дится вне его, даже если это только поклон или поцелуй земли на публике, или он предпочтет свидригайловский саморегулируемый мир. Создание пар, дающее жизнь, представляет процесс, в котором двое не просто воспроизводят друг перед другом свою неполноценность.

Так работает авторский прием создания пар (или удваивание) как способ показать в повествовании различия между отношениями в паре, которые, просто отражаясь друг в друге как в зеркале, закабаляют персонажей, и теми парами, отношения в которых предполагают общие перемены, потому что открывают горизонты реального различия; в данном случае с помощью Сониного таланта (несмотря на ее «греховность») неосознанно самой определять свое место применительно к бесконечному милосердию Бога. Если мы еще раз вернемся к роману «Идиот», где автор создал самые органичные модели удваивания, то столкнемся с аналогичными проблемами, но возникшими по другим причинам. Раскольников тянет к Свидригайлову, он им очарован, но, в конце концов, побеждает Соня, потому что открывает перед Родионом более глубокие нравственные перспективы. Дело не в том, что Мышкин и Рогожин зеркально отражают друг друга или усиливают особенности друг друга, что потенциально могли сделать Раскольников и Свидригайлов, а в том, что их взаимодополняемость слишком симметрична и слишком зависит от роли каждого в фантазиях другого и от соперничества за Настасью. Ни один из них не бежит от другого, как показано в душераздирающей финальной сцене после убийства Настасьи. И точно так же «парность» Настасьи и Аглаи рушится в неволе взаимных фантазий (в чем-то это похоже на отношения Мышкина и Рогожина): они видят друг в друге только соперниц в любви к князю. В этом, как и в других смыслах, «Идиот» — единственный из всех романов, предлагающий по крайней мере реальную модель; здесь нет пар с освобождающими, «ответственными» отношениями.

О том, как работает прием удваивания в «Бесах», мы уже говорили. Ставрогин и Петр, как мы видели, увязли в споре, кто из них «герой» в «авторстве» другого, а отсутствие у обоих центра желания и энергии, направленных на других, означает, что их симбиоз представляет собой те отношения, которые мы назвали «обреченными на смерть». Псевдообмены, которые персонажи устраивают или в которых сталкиваются, — Федька берет на себя убийство Марии, Кириллов принимает на себя вину за убийство Шатова — это пародии на принятие ответственно-

сти, примеры манипулятивного «авторства», где другим навязывают их роли, причем деструктивные. Степан Трофимович удвоен, не слишком серьезно, с пустопорожним Кармазиновым, несколько серьезнее с матерью Ставрогина и со своим сыном. Мы отмечали, что в конце романа и отец, и сын одинаково бегут из города. Степан, в конце концов, спасается от метаний и сумбурных эмоций Варвары и от падения в бездну, куда толкал его сын; подобно Раскольникову, он встречает другого — книгоношу Софью, читающую ему Евангелие, внутреннее видение которой не ограничено ее собственным горизонтом.

Это, возможно, вопрос, который звучит отчетливее всего: лишь когда другой не только мой другой и существует возможность обновления и перемены. В «Карамазовых» основной фигурой приема удвоения, видимо, является, прежде всего, Иван: у него есть бесовский двойник в ночном кошмаре; у него есть своя «мартышка» Смердяков; есть, как считают некоторые, его юное «я», Коля; и есть Алеша, единственный из всех его двойников, способный дать ему что-нибудь другое. В отношениях между Алешей и Грушенькой, как и в отношениях родных брата и сестры, есть что-то такое, что делает их не только похожими, говорит не только о их близости, но и создает пространство за пределами отношений этой пары, что позволяет обоим двигаться и развиваться, которое и есть точка отсчета. Трудно в этом не услышать некий отзвук христианского тринитарианства<sup>3</sup> (некоторые православные богословы двадцатого века, следуя писаниям отцов церкви, вроде Григория Назианзина<sup>4</sup>, говорили о трансцендентности «грез» в тринитарианской модели и, таким образом, о преодолении простой взаимодополняемости «противоположностей»).

Итак: ответственность — это свободное согласие отдать голос другим, оставляя им время и пространство быть другими; это любовь к другому с сохранением цельности его или ее индивидуальности, когда связанность с другим больше, чем с самим собой; это труд по децентрарованию себя и отказу от фантазий по поводу индивидуальной независимости; это открытость для потенциально неограниченных отношений с другими и со всем сущим на земле. Таков конечный итог самой этики авторства Достоевского — подтверждение того, что фабульная тактика в романах Достоевского неотделима от замысла, который движет повествование. И, приняв во внимание пространство действий Достоевского, где святое существует так же просто, как и добро, в последней главе остается выяснить, как святое в его романах становится зримым.

\* \* \*

Идет ли речь о языке, о повествовании или об образах, художественная проза Достоевского прочно стоит на почве антропологии, внятной концепции человеческого. Обосновываемая ею антропология последовательно раскрывает, что человеческое срабатывает в опознаваемо человеческом обличье только в рамках воображаемого мира, где люди рассматриваются как носители смыслов, высших по отношению к себе самим, и в частности — поверх своего самовосприятия как индивидуумов. Хорошо известные примеры того, как он намеренно подчеркивает непредсказуемость того или иного действия, абсолютную и неотъемлемую реальность всех вариантов выбора, отнюдь не являются примерами романтичности произвольного решения: они — иллюстрации того, как мало мы знаем об окружающих нас людях, и того, как мало знают о себе они сами. Эти проявления не столько сигнализируют об одинокой и стоящей вне контекста избирающей воле, сколько демонстрируют странность, сопутствующую формированию идентичности. Как пишет Морсон<sup>5</sup> в своем вступлении к «Дневнику писателя», сопоставляя нерешительность Мити, когда он берет пест, с которым мог бы наброситься на отца, с реальным случаем из жизни — делом женщины, обвиненной в покушении на убийство: «если для них один-единственный выход заключается в том, чтобы выполнить задуманное, тогда время просто-напросто осуществляет или не осуществляет замышленное с самого начала, но ничего не формирует и не обладает развивающейся множественностью возможностей». Коротче говоря, в эти моменты сбалансированной нерешительности и множественности вариантов выбора на поверхность выходит не просто чистая воля, способная к произвольным решениям, но невыразимая сложность воплощенного и укорененного «я», на котором сходятся бесчисленные силовые линии.

И именно это ощущение густонаселенного фона, на котором происходят волевые акты, дает нам дальнейший ключ к пониманию действия сакральных образов в мире Достоевского. Мы уже отмечали, как эпштейновская концепция «минимальной религии»<sup>6</sup> отсылала к истории апофетического богословия<sup>7</sup> в восточном христианстве. В сущности это означает весьма недиалектичный подход к истории апофатизма, как если бы речь шла просто о внушении подозрения применительно к образу или концепции. В богословской традиции и дискуссии, проводимой в современном православии, принято проводить различие между утвержде-

нием, что конечная Божья истина не может быть с определенностью схвачена любой картиной или идеей, и утверждением, что Божья истина радикально отлична от того, как она воплощена. Было бы неверно утверждать, что образ в чем-то неистинен или что он становится таким, когда его рассматривают как полный и законченный. В данной традиции образы не сбрасываются окончательно со счетов, а считаются истинными, но несовершенными средствами передачи воплощаемого ими активного присутствия. Они не охватывают полностью стоящую за ними реальность и в то же время не срабатывают как спусковой крючок для безмолвного созерцания; они создают отношение, в котором происходит открытие, и это открытие продолжается по мере того, как длится созерцание. Отрицание — не столько категоричное утверждение типа «это не то» (которое могло бы в принципе предполагать существование некоего стандарта, каким мы способны измерять точность представления о Боге), сколько «это не все и никогда не может быть всем» (ибо в бытии Бога бездна того, что вообще превышает всего доступного выражению). Но без непрерывного или повторяющегося возвращения к истине, какую несовершенно транслирует образ, созерцание воплощенной истины перестает быть тем, чем оно должно быть.

Такова негативная теология, зиждущаяся — повторим еще раз — на идее «приятного избытка»; негативный момент в ней — признание избытка, а не его отсутствия или недостатка. Стоит сказать, что русское христианство унаследовало определенные стороны апофатической традиции, особенно через «квиеетические» учения<sup>8</sup>, пришедшие с горы Афон в XV столетии и ставшие главными монастырскими этическими образцами, особенно в Оптиной Пустыни. Однако едва ли можно уверенно утверждать, что они непосредственно влились в народные верования или даже интеллектуальную культуру, подготовив таким образом почву для нигилизма и отказа от веры при коммунистическом строе. Отличительной особенностью русской религии в начале современного периода (хотя это название не очень продуктивно применительно к России) была проблема сверхидентификации в религиозных формах, как показал раскол XVII века: любая релятивизация внешних признаков веры рассматривалась как покушение на основы православия и национальной целостности. Именно с поражением попыток выступить против новых форм и веяний в православии оказалось отчасти связано появление того апокалиптического радикализма, который в определенной степени действительно окрасил революционный дух XIX столе-

тия. Если образы утрачивают силу или уничтожаются, в истории не на что надеяться и выбирать приходится между квиетизмом и самоубийственным насилием. Налицо та же узнаваемая «семиосфера», в которой работает Достоевский: одна реакция на бессилие или отсутствие авторитетных «икон» — страстное и апокалиптическое насилие против себя самого или других (Кириллов), и другая, воплощенная в антигуманном индифферентизме Лямшина (или в еще более зловещем виде Петра Степановича), — вновь насилие, но иного и в духовном плане более опасного свойства. И характерно, что в «Идиоте», где на протяжении всего повествования нас не перестает тревожить мысль, является ли Мышкин орудием преображающей благодати или нет, в романе, который фактически вновь поднимает вопрос утраты или поглощения образов, мы сталкиваемся — пусть в несколько окарикатуренном облике — с самозванным толкователем Апокалипсиса, скользким и не внушающим доверия Лебедевым. Он — персона, чья духовная состоятельность вызывает обоснованные сомнения, человек, обитающий в мире, где образы потеряли свою закрепляющую силу, а многозначные символы Священного Писания оказались в руках ненадежных интерпретаторов.

Мы опять возвращаемся к много раз возникавшему вопросу о том, что противостояние у Достоевского принимает форму не однозначной оппозиции между верой и неверием (как будто возможно, чтобы трансформированная и менее формализованная версия веры появилась в качестве своего рода разрешения конфликта), но оппозиции между миром, где образ, слово и присутствие суть реальности, обеспечивающие преобразование посредством обращения к людям извне их собственной системы координат, и, с другой стороны, миром, где нет такого измерения реальности языка, который обеспечивал бы такую возможность духовной коммуникации. В очень своеобразной форме (к примеру, в беседе Тихона со Ставрогиным об атеизме) он выдвигает идею о том, что у убежденного атеиста больше общего с верующим, чем у безразличного к религии, ибо убежденный атеист вполне сознает, что значит отрицать коммуникативную возможность языка или сакральное измерение, и отказывается создавать их сентиментальные аналоги. И тот, и другой знают, на что похож мир, осведомленный о «присутствии», и на что похож мир, о нем не ведающий. Правда, важность для Достоевского русских традиций религиозных разногласий и радикализма еще нуждается в более глубоком исследовании, не потому, что оно может показать нам, что романист пребывает в бóльшем расхождении с ортодоксаль-

ным православием или ближе к «темным» и апокалиптическим измерениям русской религиозности, чем мы полагали, а потому, что эта традиция содержит так много имеющего прямое отношение к содержанию данной главы и кризису, возникающему, когда образы лишаются своей силы. Реакция Достоевского-романиста на углубляющийся кризис секуляризации и тривиализации воображения в кругах образованного населения России отнюдь не побуждает нас и далее расслабляться по отношению к важности образов, символизирующих нашу веру. Но делать то, что богословы его церкви, в том или ином виде, продолжают делать уже давно, создавая словесные, концептуальные или визуальные образы, которые вызывают к себе доверие, и в то же время отвечая потребностям в процессе, а не в завершение продолжающегося диалога; точно так же, как — и это жизненно важно — продолжая постоянно напоминать нам о природе образа, вокруг которого сосредоточены все остальные христианские образы: образа божественного откровения, изливающегося богохульному мужику в очерке «Влас» «из его сердца».

Такой подход к образу святого означает, что любое художественное произведение, берущее такой методологический принцип, чревато немалым риском. Выстроенный в повествовании образ не должен трансформировать по собственному образцу и подобию всю окружающую его реальность и потому рискует утратить свое значащее присутствие в романе. Решение Достоевского изложить некоторые факты и обстоятельства, касающиеся личности Зосимы, каноническим языком жития святого было определенно подсказано и природой материала, и необходимостью не делать Зосиму персонажем, который соперничал бы с другими в силе изобразительности. Он должен быть выделен из ряда, но отнюдь не так, чтобы пострадало своеобразие героя. И в этом заключался риск, отчасти реализовавшийся в описании его жития, — риск сделать в глазах многих читателей этот образ в стилистическом плане менее непосредственным или правдоподобным. Как подобная «слабость» может соотноситься с глубокой уязвимостью воплощенного образа святого? Иными словами, как увидеть в ней признак глубины, а не поверхностности, полноты реализации, а не недостатка изобразительности? И в этой, и в предшествующей главах выдвигалось предположение, что ответом на данный вопрос отчасти может служить связь образа и истории Зосимы с историей Мити. Попробуйте прочитать Зосиму в этом контексте, и вы, быть может, сумеете воспринять житийное повествование в правильной перспективе. Но все это

чревато серьезным риском, который, думается, хорошо сознавал Достоевский, и пытаться так вникнуть в его творческую задачу отнюдь не значит избежать стилистической и эстетической оценки достигнутого; трудно отрицать, что результат оказался неровен.

И все-таки едва ли можно назвать подобный замысел художественной неудачей. Как мы отмечали во введении, задача романиста заключается в отображении смысла святости — неизбежно неполного в существовании смертных, неизбежно вовлекающего целую паутину человеческих повествовательных связей и, таким образом, с неизбежностью приглашающего читателя «завершить» картину, — в идеальном случае оценив как должное запечатленное в этом повествовательном взаимодействии присутствие и проявив готовность войти наряду с персонажами в созданное автором пространство. Коль скоро сакральное у Достоевского являет собою не недоступное «потустороннее» царство, а место, где жива бескрайняя перспектива значимости или достоинства любого другого, там должно найтись место и для читателя — соавтора повествования. И типичное применительно к писателю клише «святого грешника» точно в той — и не бóльшей — степени, в какой грешник, сознающий свой грех и страдающий из-за него, сам становится носителем святости, «иколической» фигурой, сознательно обратившись к святому как судейской инстанции и надежде на будущее.

Анализ трактовки Достоевским образов сакрального проливает свет как на то, что он понимает под образом или иконой, так и на то, что писатель может сказать о святости как таковой. Нам показалось уместным подчеркнуть в его трактовке особенность того, что есть святость. Невзирая на лирико-космическую духовность Маркела и его брата, а также Алеши, увидевшего сон, сакральное в этих произведениях не может быть сведено к общей потребности отразить ощущение чуда и благоговейный трепет. В духе сохраняемой Достоевским чуть ли не на протяжении всей жизни замороженности личностью Христа (а не просто обобщенного религиозного чувства) эти составляющие духовного опыта стоит прочитывать в контексте как фундаментальной укорененности всех видимых знаков святости в воплощенном Слове, так и в требовании к тем, кому выпадает испытать «космическое примирение», претворить его в выбор ответственности за грехи и страдания мира, в котором мы обитаем. Видения Маркела или Алеши — отнюдь не прозрачно завуалированные и переработанные моменты галлюцинативных озарений, осеняющих Мышки-

на или Кириллова: в них зреет готовность воссоединиться с тем, что было разбито или осквернено. Даже сомнительный земной поклон, адресуемый избранным грешникам и отвечаемый Раскольниковым и Алешей, — тот самый поклон, который побудил некоторых православных недоуменно поднять брови, — становится понятнее, когда исходишь из убеждения, что сам по себе грех есть осквернение всего сущего: иными словами, земля — еще одна поруганная икона, чье исконное и не подлежащее сомнению достоинство гарантировано лишь тогда, когда признано ее отношение к творцу. Это образ, неизменно ассоциирующийся с возможностью страдания и осквернения, ибо он воплощает собой неотвратимую беззащитность.

Сказать, что мы осознаем святое, только увидев его осквернение, только определив, что такое святотатство, отнюдь не означает признания, что богохульство есть сознательный путь к святости. Согласно наблюдению Достоевского, то, что в радикальной форме демонстрирует подлинный богохульник или нечестивец, на самом деле есть часть признания святого. Богохульник вроде злосчастного молодого крестьянина из «Власа»<sup>9</sup> решил обойтись с видимым образом святого так, будто это не то, за что привычно почитал его он сам и что ежедневно почитает вся воспитавшая его культура (Достоевский, не будем забывать, склонен всячески подчеркивать сомнения молодого человека в истинности его религиозной веры; никакого богохульства не будет, случись вере быть слабой или номинальной — вот почему, вероятно, настоящих богохульников на земле немного). Таким образом, подлинный богохульник выступает против реальности, самоизолируясь от того, что общеизвестно и общепризнано. Богохульство становится своеобразным испытанием сил, противоборством между волей и реальностью. И результат этого духовного самоубийства — тот, какой старец описал Достоевскому, говоря, в каком отчаянии был крестьянин, валявшийся на земле и стенавший, что он проклят. Такое может произойти, если волевое и реальное противоборствуют всюду; суть дьяволического в этом плане заключается в том, что оно просто разлагает реальность, как Иванов Черт с его солипсизмом и агностицизмом.

Так святотатство позволяет нам увидеть, что святое являет себя в материальном мире в ходе трансляции и воплощения извечной реальности, но осуществляется это единственным путем, которым может быть воплощена извечная реальность, как понимают ее христиане: в обычно скрытой и неизменно вызывающей сомнения форме. Сотворение образа (а для романиста это сотворе-



ние повествования) есть следование по пути такого воплощения; из чего явствует, что это само по себе рискованное и открытое внешним угрозам занятие, неизменно подверженное сомнению и отрицанию. Взыскуя большей ясности или завершенности, оно выходит за грань того мира, в котором действует, — в нашем случае «мира» художественного вымысла. И в трудном процессе соединения писателем авторского присутствия и кенозиса, конкретного изображения сакрального и погружения в материю и взаимоотношения, лежащие в рамках конечного мира, возникает возможность выделить определенный род ученичества — *imitatio* или создание самобытного образа.

