

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Е. Г. Новикова

**Евангельский текст в русской
литературе последней трети XIX в.**

Учебное пособие

Томск
Издательский Дом Томского государственного университета
2020

УДК 821.161.1(07)
ББК 83.3(2=411.2)52
Н73

Новикова Е. Г.
Н73 Евангельский текст в русской литературе последней трети XIX в. : учеб. пособие. – Томск : Издательский Дом Томского государственного университета, 2020. – 96 с.
ISBN 978-5-94621-878-8

Учебное пособие по дисциплине «Русская литература 3/3 XIX в.» посвящено анализу евангельского текста в русской литературе последней трети XIX в., без специального изучения которого ее глубокое понимание невозможно.

В центре учебного пособия – произведения Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова.

Для бакалавров, магистрантов, аспирантов, преподавателей и научных работников филологических факультетов вузов, а также для всех читателей, интересующихся отечественной словесностью.

УДК 821.161.1(07)
ББК 83.3(2=411.2)52

Рецензенты:

д-р филол. наук. *В.С. Киселев*;
д-р филол. наук. *А.С. Собенников*

ISBN 978-5-94621-878-8 © Томский государственный университет, 2020
© Новикова Е. Г., 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. Постановка проблемы: евангельская цитата и религиозный экфрасис	4
Глава 1. Ф. М. Достоевский	15
Евангельская цитата в романе «Преступление и наказание»: чтение Евангелия	18
Религиозный экфрасис в романе «Идиот»: два изображения Иисуса Христа	30
Евангельский текст в романе «Братья Карамазовы»: Кана Галилейская	41
Глава 2. Л. Н. Толстой	52
Евангелие в романе-эпопее «Война и мир»: Андрей и Марья Болконские	54
Евангельские цитаты в романе «Воскресение»: Нехлюдов	62
Глава 3. А. П. Чехов	77
Религиозный экфрасис в рассказе «Художество»	81
Евангельский текст в рассказе «Студент»	84
Вместо заключения	93
Приложение	94

Введение.

Постановка проблемы: евангельская цитата и религиозный экфрасис

Содержание учебного пособия обусловлено рабочей программой дисциплины «Русская литература 3/3 XIX в.», которая, в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом высшего образования, входит в учебный план подготовки бакалавров по направлению 45.03.01 Филология, профиль «Отечественная филология (русский язык и литература)».

Поскольку проблематика учебного пособия связана с актуальными подходами к интерпретации русской классической литературы, оно может быть использовано при подготовке специалистов, бакалавров, магистров широкого спектра гуманитарных направлений ФГОС ВО.

Актуальность пособия определяется обращением к одному из приоритетных направлений современного российского литературоведения – изучению русской литературы в христианском аспекте¹.

Методологической основой данного направления является представление о том, что специфика литературоведческого подхода к христианской проблематике, принципиально отличающая его от подхода богословского, философского и др., обусловлена эстетической природой изучаемого объекта – художественного произведения, несущего в себе христианские тексты, образы и смыслы.

¹ Основу учебного пособия составили два монографических исследования: *Новикова Е. Г.* Софийность русской прозы второй половины XIX века: Евангельский текст и художественный контекст. Томск: Изд-во ТГУ, 1999; *Новикова Е. Г.* «Nous serons avec le Christ». Роман Ф. М. Достоевского «Идиот». Томск: Изд-во ТГУ, 2016.

Безусловно, исследование проблемы «русская литература и христианство» ведется уже достаточно давно. Работа над ней была начата в XIX в., активизирована русской культурой рубежа веков и продолжена критической мыслью русской эмиграции и другими научными направлениями Запада XX в. Особый вклад в ее изучение внесла русская религиозно-философская эстетика конца XIX – первой половины XX вв. Научный результат этой деятельности – колоссальный спектр интерпретаций русской литературы XIX в. в христианском аспекте.

Почему же литературоведение XXI в. вновь вернулось к этой проблематике?

Философия, литературоведение, эстетика конца XIX – первой половины XX вв. разрабатывали проблему «русская литература и христианство» преимущественно в плане содержания, и именно в этом подходе они достигли выдающихся, во многом не превзойденных до сих пор научных результатов. Восстановление и продолжение их традиций стало важнейшей задачей современного российского литературоведения.

В то же время, для сегодняшнего этапа развития российской науки приоритетными является не только продолжение традиций русской науки XIX – начала XX вв., но и их качественное развитие, а именно, специальное изучение эстетики и поэтики художественного произведения, несущего в себе христианские смыслы. Данный аспект религиозно-философской интерпретации русской литературы XIX в. представляется особо актуальным в культурном контексте постклассической философии и литературоведческой мысли XXI в.² Его интенсивное развитие закономерно повлекло за собой углубленную рефлексию современной научной мысли о

² В этом смысле крайне показательным стал фундаментальный труд В. В. Бычкова «*Aesthetica Patrum I*» – «Эстетика отцов Церкви», вышедший в свет в самом конце XX в., котором реализован неклассический подход к наследию Отцов Церкви – подход эстетический: *Бычков В. В. Эстетика Отцов Церкви. Апологеты. Блаженный Августин.* М.: Ладомир, 1995.

возможных методологических подходах к проблеме «русская литература и христианство» с позиций эстетики и поэтики.

Проблематика «русская литература и христианство» изначально задает крайне сложную исследовательскую ситуацию: где и как, в чем можно обрести опору для реальной работы, что такое, собственно говоря, «христианство» в литературе (да и в философии, в культуре), как его можно «схватить», фиксировать как адекватный сам себе материал?

Здесь необходимо учитывать опыт религиозной философии и эстетики конца XIX – первой половины XX в., который, в частности, блестяще показал, что факт использования в культуре, философии, литературе какой-либо христианской идеи или христианского образа еще совсем не означает реального вхождения в круг истинно христианских категорий и смыслов. Это стало особенно очевидно в XX в. на фоне разнообразных модернистских и постмодернистских экспериментов с религиозными символами и знаками, в результате которых возникло глубокое сомнение в том, возможно ли вообще истинное, не искаженное, адекватное самому себе существование религии в культуре и литературе.

Представляется, что сегодня найдено и реализуется несколько разных – и, в то же время, одинаково плодотворных – ответов на этот вопрос. Некоторые из них и составили методологическую и теоретическую основу данного учебного пособия.

В название учебного пособия принципиально вынесена позиция «евангельский текст в русской литературе». В настоящее время – это один из наиболее распространенных подходов к решению вопроса о методологическом соотношении христианства и литературы³.

³ Системную работу в данном направлении уже в течение многих лет осуществляет коллектив ученых на базе Петрозаводского государственного университета. См.: *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.* Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ. 1994 [издание продолжается].

Использование категории «текст» является достаточно убедительным, можно сказать, исследовательски «комфортным» ходом в поиске опоры для постановки и изучения проблемы «русская литература и христианство». Прежде всего, категория «текст» является общей для литературы и христианства. Как пишет М. М. Бахтин, «текст (письменный и устный) как первичная данность <...> всего гуманитарно-филологического мышления <...> в том числе <...> богословского и философского мышления в его истоках»⁴. Литература осуществляется как письменный текст; христианская церковь хранит Священное Писание – Библию, свод ветхозаветных и новозаветных книг, определенных в канон. Самые первые опыты изучения материала показали, что наиболее часто в русской литературе XIX в. цитируется Новый Завет, точнее говоря, Евангелие. Это позволяет сузить колоссальную по материалу задачу исследования цитирования Библии в русской литературе до более конкретной: изучение бытования евангельского текста.

При этом сама общая категория «текста» – категория достаточно сложная и многоплановая.

Во-первых, речь идет о следующей конкретной ситуации: в русской литературе XIX в. есть особый тип организации текста – художественный текст с включенным в него библейским / евангельским текстом, библейской / евангельской цитатой. Если возникает исследовательское сомнение в смысловой «чистоте» некоего христианского знака, то в данном случае оно снимается: здесь будет осуществляться работа с каноническими текстами, с непосредственными цитатами из Библии, включенными в авторское художественное повествование, с **евангельской цитатой** (здесь и далее выделение полужирным шрифтом мое. – *Е. Н.*).

Взаимодействие авторского слова с евангельским текстом – это реальное, письменно зафиксированное взаимодействие земного человека со Словом Божиим. Сама точка их встречи, их контакта

⁴ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 281.

есть непосредственное осуществление в тексте взаимодействия «христианства» и «литературы». Исследование механизмов включения евангельского текста в авторский контекст, принципов их взаимодействия между собой, того текстового поля, которое возникает за счет их контакта, тех процессов и напряжений, которые происходят между ними и определяют специфику данного поля, представляется эффективным способом изучения проблемы «русская литература и христианство».

Подобное исследование может быть успешно осуществлено только в случае осознания принципиально разной природы евангельского и авторского художественного слова. Необходимо подчеркнуть иную природу христианского текста: это Слово Божие (пусть и зафиксированное людьми). Как сказал Ф. М. Достоевский, «имеешь дело не с человеческим текущим умом, а с вековечным и абсолютным»⁵. И тогда суть проблемы состоит в том, каковы закономерности бытования сакрального Слова в тексте литературы как в тексте заведомо «человеческого, текущего» – авторского, земного – слова. Специфика данного акта коммуникации определяется тем, что между текстами существует очевидная ценностная смысловая иерархия. В этом и состоит отличие ситуации цитирования сакрального текста от любого другого цитирования. Феномен евангельской цитаты заключается в том, что она, на первый взгляд являя собой отдельный фрагмент библейского текста, в силу своей особой сакральной природы, несет не только свои собственные, заключенные в рамку цитируемого текста смыслы, но в конечном счете представляет о Священном Писании в целом.

Думается, именно таким был основной принцип подхода к Евангелию в русской культуре и литературе XIX в.

⁵ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 230. Далее ссылки на это издание даются в тексте пособия с указанием в скобках тома и страницы.

В то же время, если между евангельским и литературным текстами, взятыми «в принципе», «вообще», ценностная иерархия отношений вполне однозначна, то ситуация цитирования Евангелия в авторском тексте выстраивает отношения уже некоего другого типа. С одной стороны, тот факт, что евангельский текст процитирован, т.е. использован действительно канонически, буквально, в своей букве, свидетельствует о том, что он не только сохраняет свой высший смысловой авторитет, но именно как носитель данного авторитета и введен в авторский контекст. Однако, с другой стороны, та же ситуация цитирования – и введения евангельской цитаты в авторский контекст – меняет их взаимный статус как собственно двух фрагментов текста и в этом текстовом качестве создает между ними новый тип отношений (коммуникации): это отношения как акт со-положения двух фрагментов некоего становящегося «здесь и теперь» нового, по-своему единого текста. Такой акт коммуникации реализуется как взаимоотношение, взаимодействие двух текстов.

Поэтому, думается, специфика бытования евангельской цитаты в художественном тексте должна быть зафиксирована специально, в том числе, терминологически. В пособии для исследования бытования сакральной цитаты в «человеческом, текущем» повествовании будет использоваться специальное понятие /специальный термин **«текст-контакт»**, который одновременно и объединяет их общим «текстовым» качеством, и фиксирует существенные различия между ними.

Но есть и вторая – совершенно иная – принципиальная особенность категории «текста», используемой для понимания и описания бытования евангельского текста в русской литературе.

Следует напомнить, что сама актуализация категории «текста» в науке и культуре XX в. связана с формированием постструктурализма. «Возникает потребность в новом объекте, полученном в результате сдвига или преобразования прежних категорий. Таким

объектом является Текст», – писал Ролан Барт в своей программной статье «От произведения к тексту»⁶.

Если Ролан Барт, осмысляя категорию «текста», основывался на оппозиции «произведение» – «текст», то Жак Деррида при формировании своей концепции «текста» опирался на представление об его альтернативности «господствующему» пока «языку»⁷. Оппозиция «язык» – «текст» уточняется им как противопоставление двух принципиально разных культурных позиций – «логоцентризма» и «деконструкции», и именно данные понятия, как известно, являются в его концепции ключевыми.

При этом дерридианская позиция борьбы с логоцентризмом обусловила принципиальное переосмысление оппозиции «язык» – «текст» в оппозицию «*phone*» – «*gramme*», «устная речь» – «письмо». Основой логоцентризма, по мысли Деррида, является Логос как Устное Слово, Голос, звучащий здесь и сейчас. Поэтому опорой деконструкции стала категория «*gramme*», Письмо, письменный Текст. «Письмо таило особую угрозу как философский принцип», – пишет об этом И. П. Ильин⁸.

Но текст как письмо – это, в том числе, визуализация, это воспроизведенные на бумаге определенные знаки. «*Gramme*» – это и «*graphie*». Характерно, что в процессе дискуссии о деконструкции с Жаком Деррида в Москве один из ее участников Михаил Рыклин поставил специальные вопросы о «деконструкции» и «живописи», о визуальности и «визуальной культуре»⁹.

Это выводит к еще одной интерпретации «евангельского текста в русской литературе», второй в контексте данного пособия, – ее

⁶ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, Универс, 1994. С. 41.

⁷ Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М.: Культура, 1993. С. 165.

⁸ Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 20.

⁹ Жак Деррида в Москве... С. 163–164.

интерпретации в аспекте визуальности¹⁰. Системное изучение «евангельского текста в русской литературе XVIII–XX вв.» показало, что визуальная составляющая занимает важнейшее место в восприятии русской литературой Священной Истории и Священного Писания христианства¹¹.

Проблематика визуальности и визуализации достаточно популярна в современных гуманитарных науках, о ней размышляют сегодня философы, психологи, культурологи, филологи. «Под визуализацией в широком смысле понимают видение – способность делать зримыми объекты и процессы <...> В собственном значении визуализация обязательно предполагает качество зримой осязаемости»¹² – пишет И. А. Герасимова.

Общая проблематика визуализации в гуманитарных науках в последнее время часто реализуется как выявление и исследование экфрасиса. Термин «экфрасис», исторически восходящий к античной риторике¹³, сегодня актуализирован философией, литературоведением, культурологией. В традиционном понимании экфрасис «представляет собой непосредственное описание либо простое обозначение визуального артефакта в литературном произведении»¹⁴, произведения живописи, архитектуры, фотографии...¹⁵ Од-

¹⁰ См. показательную подборку материалов о «визуальном компоненте текста»: *Новое литературное обозрение*. 1995. № 6.

¹¹ См. сноску 2.

¹² Герасимова И. А. Визуализация, творчество и культурные практики // Визуальный образ (Междисциплинарные исследования) / Рос. акад. наук, Ин-т философии; отв. редактор И. А. Герасимова. М.: ИФРАН, 2008. С. 10.

¹³ «В александрийской неориторике (II в. н. э.) культивировался экфрасис – жанр блестящего обособленного отрывка, самоценного, не зависящего от какой-либо функции в рамках целого и посвященного описанию места, времени, тех или иных лиц или произведений искусства». Барт Р. Указ. соч. С. 395.

¹⁴ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 13.

¹⁵ Развернутая, обстоятельная, многоаспектная классификация экфрасиса в этом подходе предложена Е. В. Яценко: Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...».

нако, по мысли Л. Геллера, в современной науке развивается и более общее представление об экфрасисе как о «всяком воспроизведении одного искусства средствами другого»¹⁶.

В этом контексте в российских гуманитарных науках все более активно вводится – и исследуется – явление «**религиозного экфрасиса**»¹⁷.

Прежде всего, это проблематика **религиозной живописи**, «картины и иконы»¹⁸, восходящая к особому почитанию иконы в православной культуре¹⁹. Уже Ю. М. Лотман, размышляя о соотношении разного вида искусств, ставил вопрос об «иконической риторике»²⁰. Н. Е. Меднис в связи с «религиозным экфрасисом» писала об «единой цели искусства», «о внутреннем («эдемском») согласии словесного и изобразительного искусства»²¹. «Мы исходим из того, что экфрасис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своем иконном сакральном инварианте, что за описанием картины в русской литературе так или иначе мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения «чужого» небесного «своему» земному», – программно утверждает И. А. Есаулов²², и здесь выражено достаточно общее представление современной российской науки о религиозном экфрасисе. Показателен в этом смысле также фундаментальный сборник статей «"Невыразимо выразимое": Экфрасис и проблемы репрезентации в

Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011, № 11. С. 47–57.

¹⁶ Геллер Л. Указ. соч. С. 13.

¹⁷ Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Новосибирск, 2006. Вып. 10. С. 58–67.

¹⁸ Есаулов И. А. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Проблемы исторической поэтики. 2001. Т. 6. С. 44.

¹⁹ Булгаков С. Н. Икона и иконопочитание // Булгаков С. Н. Первообраз и образ. Соч.: в 2 т. СПб.: ООО ИНАПРЕСС; М.: Искусство, 1999. Т. 2. С. 241–312.

²⁰ Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллин, 1993. Т. 3. С. 308.

²¹ Меднис Н. Е. Указ. соч. С. 62.

²² Есаулов И. А. Указ. соч. С. 44.

художественном тексте»²³: большинство статей посвящены, в разных подходах и вариантах, вопросам соотношения литературы и живописи; недавняя значимая в теоретическом аспекте книга Н. М. Перлиной «Тексты-картины и экфрасисы в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»»²⁴ также сосредоточена на этом.

При этом как отдельные работы указанного сборника, так и отдельные фрагменты книги Н. М. Перлиной демонстрируют следующее: специальный подход к материалу в аспекте религиозного экфрасиса влечет за собой его «расширение» от сугубо живописного до более общего храмового, церковного, в конечном счете, до изображения церковной службы (что, на самом деле, представляется достаточно закономерным).

Причем, как показано в этих работах, эта тенденция была уже изначально заложена в античной культуре в сам момент формирования экфрастического описания. Об этом, в частности, свидетельствует статья Светланы Титаренко «Экфрасис у Вячеслава Иванова как «внутреннее изображение» (Пергамский алтарь Зевса и визуальная образность книг «Эллинская трагедия страдающего бога» и «Дионис и прадионисийство»)»²⁵. В свою очередь, ставя вопрос о генезисе экфрасиса, Н. М. Перлина, опираясь на ряд работ О. М. Фрейденберг, пишет следующее: «Все словесные жанры каждый по-своему варьируют и сохраняют как парадигму один и тот же архетипический сюжет <...> Входя в храм и падая ниц перед алтарем, говорящий разворачивает перед взором божества

²³ "Невыразимо выразимое": Экфрасис и проблемы репрезентации в художественном тексте. Сб. статей / под. ред. Д. В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

²⁴ Перлина Н. М. Тексты-картины и экфрасисы в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». СПб.: Алтейя, 2017. К этой книге я буду обращаться и далее.

²⁵ Титаренко С. «Экфрасис у Вячеслава Иванова как «внутреннее изображение» (Пергамский алтарь Зевса и визуальная образность книг «Эллинская трагедия страдающего бога» и «Дионис и прадионисийство»)» // "Невыразимо выразимое": Экфрасис и проблемы репрезентации в художественном тексте... С. 423–440.

<...> рассказ о себе»²⁶. И далее: «генетическое ядро экфрасиса <...> лежало в зародыше рассказа – наррации, обращенной к другому»²⁷; при этом исходным архетипом экфрасиса фиксируется храмовое обращение к богу при алтаре. Храм и церковная служба как один и вариантов религиозного экфрасиса – религиозной «репрезентации в художественном тексте». По-своему указанный подход разделяет еще один автор сборника Денис Иоффе: в связи с проблематикой экфрасиса он пишет о «репрезентации» определенной «акции» (хотя делает это на современном совершенно «нерелигиозном» материале)²⁸.

Все это позволяет поставить вопрос о специальном религиозном экфрасисе **церковной службы** в русской литературе последней трети XIX в., чему будут посвящены отдельные фрагменты пособия.

Пособие состоит из трех глав: первая посвящена бытованию евангельских цитат и религиозному экфрасису в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы»; вторая – проблематике евангельского текста в романах Л. Н. Толстого «Война и мир» и «Воскресение»; третья – евангельской цитате и религиозному экфрасису в малой прозе А. П. Чехова (на материале рассказов «Художество» и «Студент»).

²⁶ Перлина Н. М. Указ. соч. С. 15.

²⁷ Там же. С. 16.

²⁸ Иоффе Д. К вопросу о репрезентации художественной акции // "Невыразимо выразимое": Экфрасис и проблемы репрезентации в художественном тексте... С. 210–219.

Глава 1. Ф. М. Достоевский

Первые опыты религиозной рецепции творчества Ф. М. Достоевского были предприняты русской религиозной философией рубежа XIX–XX вв. Были созданы труды о писателе, ставшие классикой достоевсковедения: «Три речи в память Достоевского» В. С. Соловьева, «Иван Карамазов (в романе Достоевского "Братья Карамазовы") как философский тип», «Венец терновый. Памяти Ф. М. Достоевского», «Русская трагедия» С. Н. Булгакова, «Федор Павлович Карамазов как идеолог любви» Л. П. Карсавина и мн. др. В них была сформирована особая исследовательская проблема, в постановке и изучении которой сложнейшим образом переплелись текстологический, эстетический, богословский, философско-религиозный подходы к Достоевскому, – проблема специального изучения библейских, прежде всего евангельских текстов в произведениях писателя. Основы такого подхода к Достоевскому были заложены в классической работе В. В. Розанова «Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария», методологические принципы которой затем были использованы в целом ряде других исследований.

В настоящее время христианское осмысление творчества Достоевского, которое является одним из приоритетных направлений науки о писателе²⁹.

Библию Достоевский знал с детства. «Под руководством матери Д. начинает систематически обучаться чтению. Первая его книга для чтения – “Сто четыре Священные истории Ветхого и Нового Завета, выбранные из Священного Писания и изряднейшими нра-

²⁹ Определенным обобщением материала сегодня является следующее издание: *Евангелие Достоевского*. [В 2 т.] М.: Русский Мирь, 2010.

воучениями снабженные, изданные Иоанном Гибнером, в переводе М. Солокова и с его примечаниями»³⁰.

В его жизни была одна совершенно особая книга Нового Завета. В «Дневнике писателя» 1873 г. Достоевский вспоминает:

В Тобольске, когда мы в ожидании дальнейшей участи сидели в остроге на пересыльном дворе, жены декабристов умолили зрителя острога и устроили в квартире его тайное свидание с нами <...> Они благословили нас в новый путь, перекрестили и каждого оделили Евангелием – единственная книга, позволенная в остроге. Четыре года пролежала она под моей подушкой на каторге. Я читал ее иногда и читал другим (21, 12).

Достоевский не расставался с этой книгой всю свою жизнь. А. Г. Достоевская: «Она всегда лежала у мужа на виду на его письменном столе, и он часто, задумавшись или сомневаясь в чем-либо, открывал наудачу это Евангелие»³¹. Эта книга с пометами писателя сегодня опубликована³².

Жены декабристов одарили петрашевцев уникальным для своего времени изданием: это было первое издание Нового Завета на русском языке, предпринятое Российским Библейским обществом³³. Его характерно переплелась с историей декабризма: окончательный разгром Библейского общества состоялся на фоне следствия по делу декабристов. За созданием первого Нового Завета на современном русском языке стояла не только большая и трудная работа по переводу церковнославянских текстов на русский язык, главное – это была серьезная борьба между сторонниками и противниками такого перевода.

³⁰ *Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского*: в 3 т. СПб.: Академический проект, 1993–1995. Т. 1. С. 19.

³¹ *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М.: Правда, 1987. С. 396.

³² *Евангелие Достоевского*. [В 2 т. Т. 1]: Личный экземпляр Нового Завета 1823 года издания, подаренный Ф. М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 года. М.: Русский Мирь, 2010.

³³ Господа нашего Иисуса Христа *Новый Завет*. Первым изданием. СПб.: В типографии Российского Библейского общества, 1823.

Поэтому для Достоевского, как и для его современников, чтение и цитирование Библии было теснейшим образом связано с проблемой выбора определенного перевода. В целом, писатель в своем творчестве цитирует Евангелие как на русском, так и на церковнославянском языке.

Установившийся со времени так называемой «елизаветинской Библии» (1751) канонический церковнославянский текст фактически не менялся в течение всего XIX в. Как отмечал в 1889 г. Н. Астафьев, «елизаветинская Библия, без всяких почти перемен, и донныне осталась у нас в церковном и частном употреблении»³⁴. (Это же можно сказать и о чине церковной службы.) В свою очередь, многолетний церковный спор о переводе Библии на русский язык, начатый в 1810–1820-х гг. на фоне деятельности Российского Библейского общества, завершился в 1863 г. первым изданием Синодального Нового Завета на русском языке, а «в 1876 г. вышло первое издание полной русской Библии»³⁵. «Вопрос о церковных преобразованиях в «эпоху великих реформ» был поставлен одним из первых»³⁶, – подчеркивает прот. Георгий Флоровский в своем фундаментальном труде «Пути русского богословия».

В текстах Достоевского представлено и цитирование Синодального Нового Завета и Библии на русском языке, и церковнославянского текста; но издание 1823 г. всегда оставалось для него основным, базовым «русским переводом Нового Завета» (4, 53).

Начиная с «Преступления и наказания», творчество Достоевского обретает качественно новые уровни воплощения христианских смыслов, поэтому специальное изучение бытования евангельского текста в романах «пятикнижия» представляется не только обоснованным, но необходимым.

³⁴ Астафьев Н. Опыт истории Библии в России в связи с просвещением и нравами. СПб., 2889. С. 95.

³⁵ Рижский М. И. История переводов Библии в России. Новосибирск, 1978. С. 161.

³⁶ Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 332.

Евангельская цитата в романе «Преступление и наказание»: чтение Евангелия

Цитирование евангельского текста в IV главе четвертой части «Преступления и наказания» – совершенно новаторское явление для художественной литературы времени: в текст романа вошла евангельская цитата небывалого ранее объема в 23 стиха, стихи 1, 19-27, 32-45 11 главы Евангелия от Иоанна. См.: 6, 248-253³⁷. Это действительно текст-контакт канонического евангельского и авторского земного слова.

О крайней необычности предпринятого здесь Достоевским решения сплошного цитирования значительного объема главы Евангелия свидетельствует, в частности, история первой публикации романа в журнале «Русский вестник». По этому поводу между Достоевским и руководством журнала, М. Н. Катковым и Н. А. Любимовым, возник конфликт. Суть возражений М. Н. Каткова и Н. А. Любимова была связана, во-первых, с самим актом чтения Евангелия, во-вторых, с фактором объема евангельского текста. В результате переписки с Достоевским и прямого вмешательства редакторов в текст романа сцена чтения Евангелия Соней была сокращена – но сокращена прежде всего за счет «разговора при чтении Евангелия» (7, 326), а не самого евангельского текста. В общем сохранив объем цитируемого евангельского слова, редакция «Русского вестника» сократила беседу о нем Раскольников и Сони. В связи с этим Достоевский обращался к Н. А. Любимову в письме от 8 июля 1866 г.: «А теперь до Вас *величайшая* просьба моя: *ради Христа* – оставьте все остальное так, как есть теперь. Все то, что Вы творили, я исполнил, все разделено, размежевано и ясно. *Чтению Евангелия* придан другой колорит» (28-2, 164. Здесь и далее выделение курсивом автора текста. – *Е. Н.*). Специальное графиче-

³⁷ См. также: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. и писем: в 35 т. СПб.: Наука, 2016. Т. 6. С. 278–284; СПб.: Наука, 2019. Т. 7. С. 701–704.

ское выделение курсивом в письме «чтения Евангелия» и «ради Христа» представляется крайне показательным.

Общая реакция руководства «Русского вестника» свидетельствовала о том, что русское культурное сознание оказалось уже достаточно подготовленным к самому наличию в художественном произведении развернутого фрагмента евангельского текста, но при этом – не совсем готовым к его взаимодействию с авторским контекстом, в котором происходило активное обсуждение и осмысление его сущностных христианских смыслов.

Специального комментария требует сам феномен «большой» евангельской цитаты. Можно предположить, что Достоевский осуществил резкое увеличение объема сакрального текста прежде всего ради качественного усиления его смыслового влияния на произведение в целом. И действительно, заключенная в евангельской притче о воскресении Лазаря идея воскресения и спасения определяет ведущие смыслы романа Достоевского. Данный текст-контакт в целом организован как особое пространство, в котором непреодолимая граница между сакральным и земным в конце концов оказывается разрушенной, здесь обретена и реализована уникальная возможность их плодотворного взаимодействия во всех возможных для художественного произведения аспектах – текстовом, жанровом, сюжетном.

Но значительный объем и текстовая целостность авторитетного евангельского текста порождают и другие эффекты его бытования в художественном произведении, так, они порождают его особую самостоятельность и определенную автономность в авторском контексте. Наряду с интенсивностью смыслового влияния, создается и особая ситуация сосуществования в едином текстовом пространстве двух достаточно автономных текстов – авторского и сакрального, несущих в себе два разных сюжета, сюжет разговора Раскольникова и Сони и сюжет воскресения Лазаря.

При этом с позициями Раскольникова и Сони оказались связанными разные функции: Раскольников воплощает идею «разрыва»

«границ», а Соня – «связи» между земным существом и сакральным христианским словом.

Позиция Раскольникова организована принципом изоляции персонажа от евангельского текста, которая проявляется тем сильнее, чем насущнее для самого героя становится необходимость взаимодействия с ним.

Следует подчеркнуть, что само имя «Лазарь» и отсылка к евангельскому «воскресению Лазаря» впервые появляется в романе гораздо раньше – и именно в связи с Раскольниковым, при описании его первой встречи с Порфирием Петровичем.

Сначала герой размышляет о следователе: «Этому тоже надо Лазаря петь, – думал он, бледнея и с постукивающим сердцем» (6, 189).

Затем – известное «испытание веры» Раскольникова Порфирием Петровичем:

Одним словом, у меня все равносильное право имеют, и – *vive la guerre éternelle*, – до Нового Иерусалима, разумеется!

– Так вы все-таки верите же в Новый Иерусалим?

– Верую, – твердо отвечал Раскольников <...>

– И-и-и в Бога веруете? Извините, что любопытствую.

– Верую, – повторил Раскольников, поднимая глаза на Профирия.

– И-и в воскресение Лазаря веруете?

– Ве-верую. Зачем вам все это?

– Буквально веруете?

– Буквально (6, 201).

При анализе сцены чтения Евангелия это часто не учитывают. Традиционная для науки о Достоевском номинация этой сцены как «чтения Евангелия (или притчи о воскресении Лазаря) Соней» как будто бы предполагает, что изначальный импульс чтения исходит от героини. Но это не так. На самом деле сюжетную ситуацию чтения Евангелия организует Раскольников:

На комод лежала какая-то книга. Он каждый раз, проходя взад и вперед, замечал ее; теперь же взял и посмотрел. Это был Новый

Завет в русском переводе³⁸. Книга была старая, подержанная, в кожаном переплете <...> Он перенес книгу к свече и стал перелистывать.

– Где тут про Лазаря? – спросил он вдруг <...> Про воскресение Лазаря где? Отыщи мне, Соня <...> Найди и прочти мне, – сказал он <...> Читай! – воскликнул он вдруг настойчиво и раздражительно (6, 248–249).

Именно Раскольников «заметил» Новый Завет, «взял и посмотрел», «стал перелистывать»... С ним связана христианская символика «вечной книги» и «свечи»: «Он перенес книгу к свече и стал перелистывать». Особая значимость этого христианского символа книги-свечи-души определяется тем, что именно он составляет знаменитый финал сюжетной ситуации чтения Евангелия: «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» (6, 251–252).

Именно Раскольников выбрал текст для чтения – евангельский текст о воскресении Лазаря (пусть, хотя бы отчасти, и актуализированный в его сознании Порфирием Петровичем). Он организовал и сам акт чтения: «Найди и прочти мне». Трижды он повторяет: «Читай!» «Читай! Я так хочу! – настаивал он, – читала же Лизавете! (6, 250). Но он потому и «настаивает» на чтении Евангелия Соней вслух, что ему самому читать христианский текст не дано. И дело здесь не только и не столько в том, что сам он не читал «давно» (6, 249), что он «не там смотрит» (6, 249), и поэтому не может «найти» (6, 249) нужного ему текста, ему в целом не дана возможность контакта с евангельским текстом, несмотря мощную в нем потребность. Показательно, что введение евангельского текста в поле образа Раскольникова влечет за собой специальную организацию пространства героя как пространства «разрыва», «границ», «изоляции»: «Это откуда? – крикнул он ей через комнату. Она стояла все на том же месте» (6, 248); «Не там смотрите... в четвертом Еван-

³⁸ См. сноски 4 и 5.

гелии... – сурово прошептала она, не подвигаясь к нему» (6, 249); и т.д. Активное использование категории пространства нужно автору для того, чтобы показать разрыв, «зияние» между героями. Данная характеристика относится к Раскольникову, который пытается начать свое взаимодействие с евангельским текстом, но все его попытки оборачиваются актуализацией пространственной проблематики, а именно пространством изоляции. Это изоляция именно от христианского текста, а только потом – от Сони, глубинно связанной с ним: «Соня все колебалась <...> Не смела как-то она ему читать» (6, 249).

В этой сюжетной ситуации евангельский текст начинает превращаться в своеобразного протагониста Раскольникова, в самостоятельного «героя» произведения. Можно утверждать, что евангельский текст становится специальным «героем» романа Достоевского «Преступление и наказание», он приобретает «двойной» статус одновременно и текста, и компонента сюжета произведения, «персонажа» художественного мира романа. И в сюжетной ситуации Раскольникова евангельский текст, интерпретируемый как специальный «герой», способствует фиксации разрыва между человеком и текстом, этой позиции разрыва начинают служить такие, казалось бы, созидательные характеристики данного евангельского текста, как его большой объем и текстовая целостность.

Безусловно, одной из причин такой изоляции является то, что Раскольников – «убийца». С другой стороны, этим же обусловлена и его потребность в опоре на христианское слово. Суть позиции героя в данной сюжетной ситуации определяется неким более общим изначальным запретом, непреодолимой гранью между человеком и сакральным текстом.

И Достоевский, осознавая и специально фиксируя этот разрыв, в конечном счете стремится его преодолеть. Усилие Достоевского по преодолению несовместимости человека и сакрального текста в данной сюжетной ситуации выражается в том, что в нее введена еще одна, третья позиция – позиция посредника между земным

человеком и сакральным текстом, восходящая к догматам троичности, Св. Троицы, Бога Духа Святого.

Эту посредническую функцию в романе выполняет Соня Мармеладова.

Прежде всего следует остановиться на таком очевидном факте, как имя героини, – Софья. Одним из первых на особое значение имени «Софья» в творчестве Достоевского указал А. З. Штейнберг³⁹; Систематический анализ имени «Софья» в творчестве Достоевского был проделан М. С. Альтманом⁴⁰. В этот ряд исследований необходимо ввести также общее представление о ключевых смыслах имени «Софья», представленное в книге замечательного русского религиозного мыслителя П. А. Флоренского «Имена»⁴¹: «Этимологически σοφία отнюдь не есть мудрость в современном смысле слова как преисполненность чистым созерцанием и теоретическим ведением. Если бы задаться передачею слова на наш современный язык, то наиболее правильно было бы сказать *художество* в смысле зиждительной способности, воплощение идеального замысла в конкретном мире <...> Та духовная энергия, на которую указывает своим корнем слова σοφία – энергия более высоких планов бытия, более творческая и менее доступная отвлеченному анализу. Но эта этимология Софии есть не только этимология, но и самый метафизический облик рассматриваемого имени <...> Впрочем, это и понятно, что женская деятельность <...> может по общему своему характеру быть ближе к творчеству духовной силы в природе. Да к тому же женская деятельность в значительной мере, в более значительной, чем мужская, есть деятельность не самой женщины, а других сил в женщине»⁴².

В своем исследовании имен П. А. Флоренский активно обращался к опыту русской литературы; поэтому возможно предполо-

³⁹ Штейнберг А. З. Система свободы Ф. М. Достоевского. Paris, 1923. С. 57.

⁴⁰ Альтман М. С. Достоевский: по вехам имен. Саратов, 1975. С. 174–176.

⁴¹ Флоренский П. А. Имена. М.: Эксмо, 2008. С. 529–530.

⁴² Там же. С. 141.

жение о том, что в круге имени «София» он имел в виду и Соңу Мармеладову. Это предположение возникает в связи с размышлениями ученого о краткой форме имени «Соңя», в котором он прежде всего выявляет «презрение Софии к плоти»⁴³ и трагическую невозможность так воспринимаемую плоть преодолеть.

Но в целом значимым представляется прежде всего принципиальное указание П. А. Флоренского на такой смысл имени «София» как «воплощение идеального замысла в конкретном мире», «деятельность других сил в женщине». В акте чтения Евангелия Соңя – это именно «деятельность других сил в женщине», с ее образом связано введение и бытование в романе евангельских текстов. Такое чтение становится посредническим актом, и доверено оно Соңе.

Вообще мотив чтения связан с Соңей в романе теснейшим образом – и связан изначально. Он возникает в ее смысловом поле уже в черновых вариантах произведения. Так, см. «Подготовительные материалы» «Третьей (окончательной) редакции»:

Лебезятников. – Да! Но женщина свободна <...> – Знаете, ее можно кликнуть (Соңю) книжки читать. Вот она какая <...> Я ее развиваю. – Ну и пользуетесь. – Нет, знаете, она мне отказывает <...> Мало того, я по принципу считаю это самым естественным состоянием женщины.

Лазарь, гряди вон. – А вы будьте кротки, а вы будьте смирны – и весь мир победите, нет сильнее меча, кроме этого. – А я знаю, что бог вас найдет. – Я грешна, то был великий грех (7, 187–188).

Эта готовность Соңи к чтению подается как нечто совершенно особенное. Более того, у Лебезятникова и Лужина она каким-то странным образом ассоциируется и с профессией Соңи, и вообще с темой женщины (с «женским вопросом»). Более того, Достоевский же сразу после такой характеристики героини вписывает ключевой текст евангельской притчи «Лазарь, гряди вон». Явленный в этой черновой записи дискурс Достоевского от темы женщины – к мотиву

⁴³ Там же.

ву чтения – к евангельскому тексту – о воскресении Лазаря – к теме греха – представляется предельно значимым и перспективным.

Мотив чтения возникает и в разговоре Сони и Раскольникова, предваряющем чтение Евангелия. Соня вспоминает усопшего Мармеладова:

Я жестоко поступила! <...> Я пришла тогда, – продолжала она плача, – а покойник и говорит: «прочти мне, говорит, Соня, у меня голова что-то болит, прочти мне... вот книжка», – какая-то книжка у него <...> он такие смешные книжки все доставал. А я говорю: «мне идти пора», так и не хотела прочесть <...> Соня даже руки ломала говоря, от боли воспоминания (6, 244).

Так рассказ о просьбе Мармеладова прочитать «смешную книжку» предшествует просьбе Раскольникова о чтении Евангелия, и собственный отказ от чтения Соня считает «жестокостью».

Далее мотив чтения развивается в связи с образом Лизаветы, (которая, как известно, и принесла Соне Евангелие): «Мы с ней читали и... говорили. Она Бога узрит. Странно звучали для него эти книжные слова» (6, 249). В романе вырисовывается совершенно особая функция Сони – функция чтения, чтения вслух, чтения другому человеку.

Безусловно, в самом общем плане здесь проявилась традиция семейного чтения Библии, вполне живая и актуальная для русской культуры XIX в. Однако акт голосового проговаривания христианского текста в художественном мире Достоевского приобретает особые смыслы. Такое чтение предстает как соборный акт, акт не индивидуального, но обязательного совместного, общего духовного усилия чтения и «говорения» о прочитанном. Только так, «все вместе», люди могут приблизиться к истинным смыслам сакрального текста. Важен сам факт голосового проговаривания человеком сакрального текста: в этот момент осуществляется реальное физиологическое усилие человека по превращению его буквы в живой звук, происходит действительно интимный, на уровне физиологии, контакт между сакральным словом и земным человеком,

и в результате этого христианский текст входит в земной мир, становится частью земной жизни, жизни грешного человека. Не случайно словом Сони так неожиданно для Раскольникова и в то же время так гармонично для нее становится «книжное» церковнославянское «узрит».

Особым образом этот акт говорения соотносится в романе и с Раскольниковым:

одно недавнее ужасное ощущение мертвым холодом прошло по душе его <...> ни об чем больше, никогда и ни с кем, нельзя ему теперь *говорить* (6, 176).

Став убийцей, он потерял возможность «*говорить*», т.е. вступать в истинный контакт с другими людьми. Рассказ же Сони о Лизавете вдруг показал Раскольникову, что возможность такого контакта утрачена им не до конца. В этом смысле для героя предельно важно то, что Соня, тоже «великая грешница» (6, 247), обладает этой способностью «говорения», утраченной им. В художественном мире Достоевского начинает формироваться представление о том, что христианский текст способен создавать какое-то особое смысловое и психологическое пространство, в котором можно и нужно «говорить» всем, и «великим грешникам», и их жертвам... Акт чтения Нового Завета «грешницей» Соней и будущей жертвой Раскольникова Лизаветой предваряет финальные слова об «убийце и блуднице, странно сошедшихся за чтением вечной книги».

Сама сюжетная ситуация чтения организована прежде всего как процесс, при этом – необыкновенно тяжелый, трудный процесс чтения Евангелия. Ситуация строится принципом голосового проговаривания евангельского текста Соней, и это, казалось бы, совершенно естественное занятие превращается в предельно сложное деяние, находящееся на самой грани слабых человеческих сил, требующее от героини колоссальных, почти сверхчеловеческих усилий, во время которых у нее прерывается голос, пресекается дыхание:

Соня развернула книгу и отыскивала место. Руки ее дрожали, голосу не хватало. Два раза начинала она, и все не выговаривалось первого слога.

«Был же болен некто Лазарь, из Вифании...» – произнесла она наконец, с усилием, но вдруг, с третьего слова, голос зазвенел и порвался, как слишком натянутая струна. Дух пересекло, и в груди стеснилось <...> Она пересилила себя, подавила горловую спазму, пересекающую в начале стиха ее голос, и продолжала чтение одиннадцатой главы Евангелия Иоаннова. Так дочла она до 19-го стиха: «<...> Но и теперь знаю, что чего Ты попросишь у Бога, даст тебе Бог». Тут она остановилась опять, стыдливо предчувствуя, что дрогнет и порвется опять ее голос... (6, 250).

Процесс чтения оказывается таким неимоверно сложным потоком, что он разрушает «грань» и осуществляется первый реальный контакт между Евангелием и Раскольниковым, между евангельским текстом и земным миром в целом. И голос Сони является здесь единственной связующей их силой:

«Веришь ли сему? Она говорит Ему:

(и как бы с болью переведа дух, Соня отдельно и с силою прочла, точно сама во всеуслышание исповедовала:)

Так, Господи! Я верую, что Ты Христос, Сын Божий, грядущий в мир» <...> Она уже вся дрожала в действительной, настоящей лихорадке <...> Она приближалась к слову о величайшем и неслыханном чуде, и чувство великого торжества охватило ее. Голос ее стал звонок, как металл; торжество и радость звучали в нем и крепили <...> При последнем стихе: «не мог ли Сей, отверзший очи слепому...» – она, понизив голос, горячо и страстно передала сомнение, укор и хулу неверующих, слепых иудеев <...> «Иисус говорит: отнимите камень. Сестра умершего Марфа говорит Ему: Господи! уже смердит; ибо *четыре* дни, как он во гробе».

Она энергично ударила на слово: *четыре*.

<...> Сказав сие, воззвал громким голосом: Лазарь! иди вон. *И вышел умерший*, (громко и восторженно прочла она, дрожа и холодея, как бы в очию сама видела:)

оббитый по рукам и ногам погребальными пеленами и лице его обвязано было платком. Иисус говорит им: развяжите его; пусть идет.

Тогда многие из иудеев, пришедших к Марии и видевших что, сотворил Иисус, уверовали в Него (6, 250–251).

Поразительна эта усложненная многоуровневая система графического оформления текста: евангельские цитаты даны в сложном сочетании обычного шрифта с курсивом, при этом они разрываются авторским текстом, который вводится в евангельский текст либо новым абзацем, либо еще сложнее, скобками, также введенными с красной строки, и т.д. Усилия Достоевского именно по графическому оформлению данного текста очевидны. Голос Сони звучит в тексте только благодаря совершенно особому авторскому «графизму». Текст организован подчеркнуто графически как принципиально письменный текст, и при этом речь Сони выстроена совершенно необычными, просто уникальными, выходящими за рамки обычных графических норм «письменными» усилиями Достоевского.

На первый взгляд, неожиданно, что сюжетная ситуация чтения потребовала таких активных усилий от авторского «письма». Объяснение – в том, что читается евангельский текст, который, как было показано выше, в силу своего значительного объема и сакральной специфики изначально вошел в авторский контекст как автономный и замкнутый в самом себе. Автономность большой евангельской цитаты как «письма» может быть преодолена только письменными же усилиями автора, преобразующего «букву» сакрального текста в «голос» Сони, что, безусловно, восходит также к тем общим установкам Достоевского на «слово» и «голос», которые впервые изучил и описал М. М. Бахтин. Все сложное графическое оформление этого текста-контакта в конечном счете служит воспроизведению процесса чтения Соней евангельского текста, переводу письменного текста – в голос, в речь героя. Письменный сакральный текст разрывается текстом автора, подчиняется ему, и только в результате этого становится голосом героини, ее переживанием, ее актом деятельности, ее сложным и трудным делом.

По сути, чтение Соней Евангелия – это не «семейное» чтение, а проповедь, организованная целым рядом характерных риторических приемов: «во всеуслышание исповедовала» (6, 250), «раздельно и с силою прочла» (6, 251), «голос ее стал звонок, как металл; торжество и радость звучали в нем и крепили его» (6, 251)... Фактически в речи Сони воспроизведена дискурсивная модель церковной проповеди: «в данной модели <...> говорящему представлена высокая роль: толкуя Священное Писание, проповедник как бы выступает посредником между Богом и людьми»⁴⁴. Проповедничество – это речевой дискурс посредничества «между Богом и людьми», и именно так Достоевский организовал чтения Евангелия Соней.

В результате авторских усилий на грани «письма» и «голоса» Соне удастся осуществить трудное дело связи между Евангелием и Раскольниковым, между сюжетом Священной Истории и земным романном сюжетом, между сакральным словом и романном бытием. Поэтому посредническая функция Сони в романе может быть уточнена как функция миссионера, христианского проповедника. Причем Достоевский наделил этой функцией посредничества-проповедничества не священника, но «великую грешницу» Соню. Современники писателя сразу же уловили необычность данной ситуации: «Возражения Каткова и Любимова были вызваны прежде всего тем, что слова Евангелия Достоевский <...> вложил в уста «падшей женщины», сделав ее вдохновенной толковательницей учения Христа и наставницей героя» (7, 326). А в своем следующем романе «Идиот» еще одной «падшей женщине» Настасье Филипповне Барашковой Достоевский доверит свое изображение Иисуса Христа, сущностно противопоставленное «Мертвому Христу» Ганса Гольбейна м.л., также описанному в романе.

Сакральный мир Священной Истории и «реальный» мир России XIX в. в этом тексте-контакте «Преступления и наказания» на один миг слились воедино, чтобы потом опять распасться и обре-

⁴⁴ *Набиева В. И.* Модель контекста жанра проповеди // *Дискурс.* 1997. № 3–4. С. 39.

сти свою изначальную автономность: «Все об воскресении Лазаря, отрывисто и сурово прошептала она и стала неподвижно» (6, 251).

Результатом этого мгновенного контакта стало насыщение всего романного сюжета «Преступления и наказания» евангельскими смыслами воскресения и спасения – с опорой на авторитетную поддержку буквы Священного Писания, на большую евангельскую цитату. Сюжетная ситуация чтения евангельского текста задала воскресение и спасение как потенциальную возможность для героев романа Достоевского; и реализуется это в дальнейшем движении романного сюжета как сложный, зачастую противоречивый процесс, определяемый, в том числе, принципом ретардации. Весь дальнейший христианский дискурс «Преступления и наказания» – это постепенная и достаточно сложная реализация идей воскресения и спасения, введенных в роман чтением евангельского текста.

Религиозный экфрасис в романе «Идиот»: два изображения Иисуса Христа

Религиозный экфрасис появился уже в «Подготовительных материалах» (ПМ1) к роману «Идиот»:

В Швейцарии – мы там часто Евангелие читали, и я после книги Ренана доктора спросил про крест. (Странно сошлись мы, об оторванных ногтях и иголках.) Я сам именно этот вопрос в Швейцарии доктору сделал».

Мечтания Умецкой о том, что думает оторванная голова. Картина.

«У ней всё такие картины, – говорит Жена. – Что она по городу видит так это чудо! другим и в голову не придет. О том, как кладбище ходит по городу!»

– Но что казнь на кресте рассудок расстраивает. А он и рассудок победил.

– Что ж это чудо?

– Конечно, чудо, а впрочем...
– Что?
– Был, впрочем, ужасный крик.
– Какой?
– Элой! Эллой!
– Так это затмение.
– Не знаю – но это был ужасный крик.
Рассказ о базельском Holbein Христе.
Как мученики землянки рыли.
О революции.
Об искушении Христа дьяволом.
Язык в зеркале (9, 183-184).

«Базельский Holbein Христос» – это картина Ганса Гольбейна мл. (Hans Holbein der Jungere, 1497/98 – 1543) «Мертвый Христос» («Toter Christus», 1521–1522)⁴⁵, которая находится в Художественном музее Базеля и которую видел там Достоевский в 1867 г. во время обдумывания и написания «Идиота». А. Г. Достоевская так описала посещение базельского музея в своем «Дневнике»: «"Смерть Иисуса Христа", удивительное произведение <...> Федю так до того поразило, что он провозгласил Гольбейна замечательным художником и поэтом»⁴⁶.

Имя художника впервые упоминается в VI главе «Идиота»:

У вас, Александра Ивановна, лицо тоже прекрасное и очень милое, но, может быть, у вас есть какая-нибудь тайная грусть; душа у вас, без сомнения, добрейшая, но вы не веселы. У вас какой-то особенный оттенок в лице, похоже как у Гольбейновой Мадонны в Дрездене⁴⁷ (8, 65)⁴⁸.

⁴⁵ Существует несколько разных вариантов названия картины; здесь и далее в пособии приводится название «Мертвый Христос» («Toter Christus»), которое использовал Достоевский.

⁴⁶ *Достоевская А. Г. Дневник 1867 года.* М.: Наука, 1993. С. 234. (Серия «Литературные памятники»).

⁴⁷ Принято считать, что здесь имеется в виду виденная Достоевским в Дрезденской галерее в том же 1867 г. копия картины Ганса Гольбейна «Мадонна с семьей»

Экфрасис «Мертвого Христа» занимает в романе особое место, Достоевский обращается к описанию и осмыслению этой картины трижды.

Первый раз – это описание копии картины Ганса Гольбейна мл., которая находится в доме Рогожина и дана в восприятии Мышкина и Рогожина:

Над дверью в следующую комнату висела одна картина, довольно странная по своей форме, около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту. Она изображала Спасителя, только что снятого со Креста. Князь мельком взглянул на нее, как бы что-то припоминая <...> Но Рогожин вдруг остановился перед картиной <...>

– Да это... это копия с Ганса Гольбейна, – сказал князь, успев разглядеть картину, – и хоть я знаток небольшой, но, кажется, отличная копия. Я эту картину за границей видел и забыть не могу. Но... что же ты...

Рогожин вдруг бросил картину и пошел прежнею дорогой вперед <...>

– А что, Лев Николаич, давно я хотел тебя спросить, веруешь ты в Бога или нет? – вдруг заговорил опять Рогожин, пройдя несколько шагов.

– Как ты странно спрашиваешь и... глядишь! – заметил князь невольно.

– А на эту картину я люблю смотреть, – пробормотал, помолчав, Рогожин, точно опять забыв свой вопрос.

– На эту картину! – вскричал вдруг князь, под впечатлением внезапной мысли, – на эту картину! Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!

– Пропадает и то, – неожиданно подтвердил вдруг Рогожин. Они дошли уже до самой выходной двери.

бюргермейстера Якоба Майера» («Die Madonna des Bürgermeisters Meyer zum Hasen»; «Darmstädter Madonna», 1525–1526). См.: 9, 434.

⁴⁸ См. также: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. и писем: в 35 т. Т. 8. СПб.: Наука, 2019. С. 72–73.

– Как? – остановился вдруг князь, – да что ты! Я почти шутил, а ты так серьезно! И к чему ты меня спросил: верую ли я в Бога? (8, 181–182)⁴⁹.

В мировой христианской культуре сформирована определенная иконописная и живописная традиция, посвященная изображению снятия Тела Иисуса Христа со Креста. Очевидно, что «Мертвый Христос» Ганса Гольбейна к данной традиции не относится. Тем не менее, Достоевский сразу же интерпретирует картину именно так: «только что снятый со Креста».

Восхищение писателя картиной и представление о Гольбейне как о «замечательном художнике и поэте» привело к тому, что «Мертвый Христос» вошел в роман, но не в авторской версии художника, а в собственной интерпретации писателя. В «Идиоте» гольбейновское изображение Иисуса Христа во гробе превращается в изображение снятия Его со Креста.

Также в этом первом экфрасисном изображении Иисуса Христа в романе Он назван Спасителем, что теснейшим образом связано с основной проблематикой восприятия картины Мышкиным и Рогожиным: этот экфрасис рождает вопрос о вере.

Наконец, в этом описании подчеркнута «странность» картины, здесь имеется в виду прежде всего ее, действительно, необычная форма: «довольно странная по своей форме, около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту».

Именно «странность» картины становится ее основной характеристикой при втором ее упоминании в романе в размышлениях Мышкина о ней и о Рогожине по дороге к Настасье Филипповне:

Как мрачно сказал давеча Рогожин, что у него «пропадает вера»! Этот человек должен сильно страдать. Он говорит, что «любит смотреть на эту картину»; не любит, а значит, ощущает потребность. Рогожин не одна только страстная душа; это все-таки боец: он хочет силой воротить свою потерянную веру. Ему она до мучения теперь нужна... Да! во что-нибудь верить! в кого-нибудь

⁴⁹ См. также: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. и писем: в 35 т. Т. 8. С. 200–202.

верить! А какая, однако же, странная эта картина Гольбейна... А, вот эта улица! Вот, должно быть, и дом, так и есть, № 16, «дом коллежской секретарши Филисовой». Здесь! Князь позвонил и спросил Настасью Филипповну (8, 192)⁵⁰.

Имена Рогожина и Настасьи Филипповны становятся композиционной рамкой данного фрагмента, Мышкин думает о «Мертвом Христе» на пути от него к ней.

«А какая, однако же, странная эта картина Гольбейна...» Все описание картины сведено здесь к одному прилагательному – «странная». Наречие «странно» было использовано при ее первом описании по отношению к Рогожину, задающему вопрос о вере: «Как ты странно спрашиваешь и... глядишь!». «Странная красота!» (8, 68) – размышлял Мышкин ранее, вглядываясь в портрет Настасьи Филипповны и находя в ее лице красоту и страдание: «Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а?» (8, 31). В данный фрагмент тема страдания входит в связи с Рогожиным: «Этот человек должен сильно страдать».

Повтор слов Рогожина «пропадает вера» и «на эту картину я люблю смотреть» не только тесно связывает два описания картины между собой, но уточняет «странность» картины «Мертвый Христос» как проблематику страдания романых героев в ситуации пропадающей веры и их потребности верить: «да! во что-нибудь верить! в кого-нибудь верить!»

Наконец, самое подробное описание и интерпретация «Мертвого Христа» в романе вошла в «Мое необходимое объяснение» Ипполита:

<...> мне вдруг припомнилась картина, которую я видел давеча у Рогожина, в одной из самых мрачных зал его дома, над дверями. Он сам мне ее показал мимоходом; я, кажется, простоял пред нею минут пять. В ней не было ничего хорошего в артистическом отношении; но она произвела во мне какое-то странное беспокойство.

⁵⁰ См. также: Там же. С. 212.

На картине этой изображен Христос, только что снятый со Креста. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на Кресте, и снятого со Креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты на лице; эту красоту они ищут сохранить Ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда Он нес на себе Крест и упал под Крестом и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчету). Правда, это лицо человека, только что снятого со Креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело заостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно и что и тело его, стало быть, было подчинено на Кресте закону природы вполне и совершенно. На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском. Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен быть точно такой) видели все ученики Его, Его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у Креста, все веровавшие в него и обожавшие Его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже Тот, который побеждал и природу при жизни своей, которому она подчинялась, который воскликнул: «Талифа куми», – и девица встала, «Лазарь, гряди вон», – и вышел умерший? Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного,

неумолимого и немого зверя, или вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, – в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо – такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа! Картиной эту как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено, и передается вам невольно. Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования. Они должны были разойтись в ужаснейшем страхе, хотя и уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута. И если б этот самый учитель мог увидеть свой образ накануне казни, то так ли бы сам Он взошел на Крест и так ли бы умер, как теперь? Этот вопрос тоже невольно мерещится, когда смотришь на картину (8; 338–339)⁵¹.

Здесь Ипполит прямо называет живописную традицию снятия со Креста, к которой относит и картину Гольбейна: «живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на Кресте, и снятого с Креста». Полотна, посвященные снятию со Креста, – всегда многофигурные композиции. В этом смысле описание «Мертвого Христа» Ипполита поразительно: «Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине». «Эти люди, окружавшие умершего», – необходимая составляющая живописного сюжета снятия со Креста. На картине Гольбейна их нет, и об этом в экфрасисе говорится: «люди, которых тут нет ни одного на картине». Но говорится, в конечном счете, ради того, чтобы все-таки их назвать, на них указать, так или иначе, но нарисовать их в картине Гольбейна: «Эти люди, окружавшие умершего».

⁵¹ См. также: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. и писем: в 35 т. Т. 8. 376–377.

Таков экфрасис «Мертвого Христа» Ипполита – и, в конечном счете, самого Достоевского. В своем полном экфрастическом описании картины Гольбейна Достоевский ее окончательно «перерисовывает» в снятие со Креста. Следуя Гольбейну, Достоевский воспроизводит поразившее его в «Мертвом Христе» изображение лица Иисуса Христа, которое «очень хорошо схвачено артистом». Но у него Иисус Христос не во гробе, а «только что снят со креста». В общем романном тексте о «Мертвом Христе» «снятый со Креста» и «только что снятый со Креста» повторяется четыре раза, причем последний раз со специальным выделением «только что». Экфрасис «Мертвого Христа» Достоевского – это отнюдь не воспроизведение картины Гольбейна, она стала только основой, своего рода художественным материалом, полотном, на котором Достоевский пишет свою картину – картину казни Иисуса Христа, Иисуса Христа «на Кресте», Его «крестной муки в продолжение шести часов».

Если в первом описании «Мертвого Христа» присутствовала тема Спасителя и спасения, то здесь она полностью отсутствует. Характерная динамика начала двух этих экфрасисов: «Она изображала Спасителя, только что снятого со Креста». – «На картине этой изображен Христос, только что снятый со Креста». И наоборот, здесь сущностно усилена проблематика потери веры и безверия: «Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: <...> каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?».

Если роман «Преступление и наказание» вырастает из евангельского текста «Лазарь, гряди вон», несущего в себе смыслы воскресения и спасения, то здесь этот сакральный текст подвергается глубочайшему сомнению.

Но, в конечном счете, этот перерисованный Достоевским «Мертвый Христос» Ганса Гольбейна мл. принадлежит в романе все-таки Ипполиту, это его точка зрения на картину, специально

оформленная в его авторский письменный текст и ставшая частью «Моего необходимого объяснения» героя.

И это не единственный в романе живописный экфрасис Иисуса Христа. В одном из своих писем к Аглае Настасья Филипповна также описывает картину, изображающую Иисуса Христа.

Так в «Идиоте» Достоевским организованы два письменных текста, принадлежащих героям произведения, которые представляют собой два разных, по сути своей противоположных, экфрасических описаний Иисуса Христа.

При описании образа жизни Настасьи Филипповны отмечается ее интерес к живописи, можно предположить, что она и сама ею занималась: «В доме нашлись <...> картины, эстампы, карандаши, кисти, краски <...>» (8, 36); «великолепное убранство первых двух комнат, неслыханные и невиданные ими вещи, редкая мебель, картины, огромная статуя Венеры» (8, 134). Поэтому в определенный момент она «выдумала» (8, 379) свою картину и даже, в некотором смысле, ее нарисовала – нарисовала, по крайней мере, в подходе экфрасиса, подробно ее описав:

Вчера я, встретив вас, пришла домой и выдумала одну картину. Христа пишут живописцы всё по евангельским сказаниям; я написала иначе: я бы изобразила Его одного, – оставляли же Его иногда ученики одного. Я оставила бы с Ним только одного маленького ребенка. Ребенок играл подле Него; может быть, рассказывал Ему что-нибудь на своем детском языке, Христос его слушал, но теперь задумался; рука Его невольно, забывчиво осталась на светлой головке ребенка. Он смотрит вдаль, в горизонт; мысль великая, как весь мир, покоится в Его взгляде; лицо грустное. Ребенок замолк, облокотился на его колена, и подперши ручкой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, пристально на Него смотрит. Солнце заходит... Вот моя картина! (8, 379–380)⁵².

⁵² См. также: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. и писем: в 35 т. Т. 8. С. 421.

Оба экфрасиса изображения Иисуса Христа в романе начинаются вопросом о живописных традициях: «Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на Кресте, и снятого со Креста» – «Христа пишут живописцы все по евангельским сказаниям». И если «Мертвый Христос» Гольбейна вписан в не соответствующую ему традицию сюжета снятия со Креста, то здесь изображение Иисуса Христа вообще выведено за рамки «евангельских сказаний».

В исследовании, посвященном разным типам живописного экфрасиса, Е. В. Яценко выделяет, в частности, экфрасисы миметические и немиметические, которые различаются между собой «по наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального референта»⁵³, реального живописного прототипа. При этом, как подчеркивает Е. В. Яценко, многие авторы «отдают предпочтение последнему»⁵⁴, поскольку именно немиметический экфрасис способен наиболее точно выразить полноту позиции писателя, рисующего свою собственную словесную картину.

Все миметические экфрасисы романа «Идиот» связаны с Гансом Гольбейном мл. Как было показано выше, уже на основе «Мертвого Христа» Гольбейна Достоевский нарисовал свою картину; но, не остановившись на этом, далее он ввел в роман свой собственный немиметический экфрасис изображения Иисуса Христа. Если попробовать подобрать название словесной картине Достоевского о Христе, то это может быть, например, «Христос и ребенок». «Пустите детей и не препятствуйте им приходить ко Мне, ибо таковых есть Царство Небесное» (Мф. 19, 14).

Свою собственную картину Достоевский доверил написать и описать Настасье Филипповне. «Да! во что-нибудь верить! в кого-нибудь верить!» – размышлял Мышкин на пути к ней, вспоминая «Мертвого Христа» и Рогожина. «Я ведь и в самом деле не такая,

⁵³ Яценко Е. В. Указ. соч. С. 49.

⁵⁴ Там же.

он угадал» (8, 100), – сказала Настасья Филипповна после первой встречи с Мышкиным, целуя руку Нине Александровне Птицыной, и этот потенциал христианского смирения, заложенный в мятущейся душе, приведет ее к религиозной живописи.

Соня читает и проповедует Евангелие, Настасья Филипповна рисует картину о Христе – в этом видится высшее милосердие писателя по отношению к своим страдающим героиням.

В центре картины – «лицо» Христа, «сияющая личность самого Христа <...> пресветлый лик Богочеловека» (21, 10): «Он смотрит вдаль, в горизонт; мысль великая, как весь мир, покоится в его взгляде; лицо грустное».

И здесь же – широкое изображение земного пространства – горизонт с заходящим солнцем; и на этом фоне нарисованы вместе Иисус Христос и дитя: «Христос его слушал, но теперь задумался; рука его невольно, забывчиво осталась на светлой головке ребенка <...> Ребенок замолк, облокотился на его колена, и подперши ручкой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, пристально на него смотрит».

В этом описании ребенка обнаруживается и некоторая меметическая составляющая картины: аллюзия на изображение ангелов в «Сикстинской мадонне» Рафаэля, столь любимой Достоевским.

Горизонт, заходящее солнце – весь земной мир, и на этом фоне задумавшиеся Иисус Христос и ребенок, Иисус Христос и христианское человечество: «рука его <...> осталась на светлой головке ребенка». Очевидно, что это изображение, принадлежащее самому Достоевскому, вступает в романе в сложный, но, в конечном счете, в крайне плодотворный диалог с «Мертвым Христом» Ганса Гольбейна мл., утверждая вечную жизнь Иисуса Христа в земном человечестве.

Евангельский текст в романе «Братья Карамазовы»: Кана Галилейская

Особым явлением христианских размышлений Достоевского в «Братьях Карамазовых» стали два значительных текста, вновь принадлежащих героям произведения: это «поэма» Ивана о Великом инквизиторе и «Из жития...» и «Из бесед и поучений старца Зосимы», «составленные с собственных слов его Алексеем Федоровичем Карамазовым». Поэма Ивана и тексты Зосимы/Алеши находятся в сложнейшем взаимодействии – как между собой, так и с каноническими христианскими текстами.

Текст поэмы Ивана, основанный на евангельских текстах об искушении Иисуса Христа (Мф 4, 1–11; Мк 1, 12–13; Лк 4, 1–13), представляет собой, наверное, один из самых ярких случаев драматического бытования христианского текста в земной жизни, причем не только в творчестве Достоевского, но и во всей русской культуре.

Поэма Ивана, основанная на классической богословской и религиозно-философской проблеме теодицеи, стала своего рода вызовом русской культуре и русской мысли и породила огромное количество диаметрально противоположных интерпретаций. Особая острота драматической ситуации обусловлена тем, что она опирается на евангельский текст, содержащий в себе, в данном случае, не только слово Христа, но и слово дьявола. Эта внутренняя неоднородность сакрального текста и порождает глубокие драмы его интерпретации.

Поэма Ивана – подчеркнуто устный текст, она существует только в сознании и устном слове Ивана: «Ты написал поэму? <...> О нет, не написал, – засмеялся Иван, – <...> Но я поэму эту выдумал и запомнил. <...> Ты будешь первый мой читатель, то есть слушатель» (14, 224). Адресат поэмы – «читатель», который на самом деле оказывается «слушателем».

В свою очередь, «Из жития...» и «Из бесед и поучений старца Зосимы» организованы как письменный текст, как зафиксированное письменное слово, как специальный текст в тексте всего романа.

Поучения старца истинным апофеозом русской христианской идеи:

Братья, не бойтесь греха людей, любите человека и во грехе его, ибо сие уж подобие Божеской любви и есть верх любви на земле. Любите все создание Божие, и целое, и каждую песчинку. Каждый листик, каждый луч Божий любите. Любите животных, любите растения, любите всякую вещь. Будешь любить всякую вещь и тайну Божию постигнешь в вещах. Постигнешь однажды и уже неустанно начнешь ее познавать все далее и более, на всяк день. И полюбишь, наконец, весь мир уже всецелою, всемирною любовью <...> Други мои, просите у Бога веселья. Будьте веселы как дети, как птички небесные (14, 289–290).

Но такая высокая идеальная сущность «Из жития...» и «Из бесед...» старца Зосимы и особый романский статус текста в тексте обусловили их определенную автономность в живой сюжетной «реальности» романа.

В сфере сюжета произведения на это указано уже в первой половине романа смертью старца Зосимы. Между текстами старца Зосимы и разворачивающимся далее романским сюжетом существует определенная преграда, возведенная в том числе и временем, между ними дистанция как между прошлым и настоящим, между легендарным и сиюминутным, святым и грешным. Идеал задан, но проблема состоит в том, возможно ли будет его реализовать в «текущей» романской реальности?

Ответ на этот вопрос связан с образом Алеши Карамазова. Именно он выступает в романе основным слушателем Ивана и Зосимы. Можно сказать, что он оказывается в центре большого диалога Ивана и Зосимы о реальном потенциале христианского слова в земной жизни. И именно с Алешей в «Братья Карамазовы» входит текст-контакт, который организован включением объемного и

целостного евангельского текста, – это текст-контакт главы «Кана Галилейская», основанный на Евангелии от Иоанна 2, 1–5, 7–10.

«Книга седьмая» «Братьев Карамазовых», в которую входит глава «Кана Галилейская», называется «Алеша» и посвящена особому моменту в судьбе героя – духовному кризису, связанному со смертью старца Зосимы. «Раннее тление» (14, 298) тела святого старца рождает в душе Алеши бурю сложнейших чувств и, по сути, ввергает его в состояние бунта: «Я против Бога моего не бунтуюсь, я только ”мира его не принимаю”, – криво усмехнулся вдруг Алеша» (14, 308). Бунт Алеши не только следует за бунтом Ивана, но и совпадает с ним в вопрошании о Божественном Промысле о человеке и земной человеческой жизни. Но на смену теодицее Ивана у Алеши приходит проблема возможности спасения и сохранения истинно святым духом, чуда преображения в современной земной жизни.

Сюжет этой части во многом определяется ожиданием чуда. Причем это ожидание организуется противопоставлением массового религиозного сознания и индивидуального духовно-мистического опыта верующего человека. Всеобщее ожидание немедленного и безусловного чуда «нетления телесного» (14, 300) порождает прямо противоположный результат «грубо разнuzданного» «соблазна» (14, 298). При этом окончательное и истинно христианское чудо господства Духа Святого над плотью – чудо воскресения старца Зосимы – свершится, однако свершится оно совершенно иначе, совсем не так, как это ожидается массовым сознанием, пребывающем в состоянии соблазна. Вот как эту ситуацию воспринимает и переживает отец Паисий:

Это великое ожидание верующих, столь поспешно и обнаженно высказываемое и даже с нетерпением и чуть не с требованием, казалось отцу Паисию несомненным соблазном <...> даже и сам (если уж всё вспоминать правдиво), хотя и возмущался слишком нетерпеливыми ожиданиями и находил в них легкомыслие и суету, но потаенно, про себя, в глубине души своей, ждал почти того же (14, 296).

Наиболее очевидно и полно все это проявилось в образе Алеши, который, отчасти подпав под всеобщий «соблазн» требовательного ожидания «нетления», в конечном счете преодолевает его конкретным интимно-индивидуальным мистическим опытом. В мире Достоевского – это проблема возможности реализации чуда не только в «предании» (14, 299), к которому активно апеллирует здесь массовое сознание (14, 298–299), но и в сиюминутной «текущей» реальности. Иначе говоря, это проблема возможности организации сюжетной ситуации чуда в романе, введения чуда воскресения в романский сюжет, и единственной опорой для этого у Достоевского становится христианский текст. Текст-контакт:

Алеша <...> стал на колени и начал молиться <...> Стал было слушать, что читал отец Паисий, но, утомленный очень, мало по малу начал дремать...

«И в третий день брак бысть в Кане Галилейстей, – читал отец Паисий, – и бе Мати Иисусова ту. Зван же бысть Иисус и ученицы его на брак».

«Брак? Что это... брак... неслось как вихрь в уме Алеши, <...> А?... что читают?»

«...И не доставишу вина, глагола Мати Иисусова к Нему: вина не имут...» – слышалось Алеше.

«Ах да, я тут пропустил, а не хотел пропускать, я это место люблю: это Кана Галилейская, первое чудо... Ах, это чудо, ах, это милое чудо! Не горе, а радость людскую посетил Христос, в первый раз сотворяя чудо, радости людской помог... “Кто любит людей, тот и радость их любит...” Это повторял покойник поминутно, это одна из главнейших мыслей его была... <...> Все, что истинно и прекрасно, всегда полно всепрощения – это опять-таки он говорил...

«..Глагола ей Иисус: что есть Мне у тебе, жено; не у прииде час Мой. Глагола Мати Его слугам: еже аще глаголет вам, сотворите».

«Сотворите... Радость, радость каких-нибудь бедных, очень бедных людей... Уж конечно, бедных, коли даже на свадьбу вина не достало... Вон пишут историки, что около озера Генисаретского

и во всех тех местах расселено было тогда самое беднейшее население, какое только можно вообразить... И знало же другое великое сердце другого великого существа, бывшего тут же, Матери Его, что не для одного лишь великого страшного подвига Своего сошел Он тогда, а что доступно сердцу Его и простодушное немудрое веселие каких-нибудь темных, темных и нехитрых существ, ласково позвавших Его на убогий брак их. “Не пришел еще час мой”, – Он говорит с тихою улыбкой (непрерывно улыбнулся Ей кротко)... В самом деле, неужто для того, чтоб умножать вино на бедных свадьбах, сошел Он на землю? А вот пошел же и сделал же по Ее просьбе... Ах, он опять читает».

«...Глагола им Иисус: наполните водоносы воды, и наполниши их до верха.

И глагола им: почерпите ныне и принесите архитриклинови, и принесоши.

Якоже вкуси архитриклин вина бывшего от воды, и не ведаяше, откуда есть: слуги-же ведяху почерпиши воду: пригласи жениха архитриклин.

И глагола ему: всяк человек прежде доброе вино полагает, и егда упиются, тогда худшее: ты же соблюл еси доброе вино доселе».

«Но что это, что это? Почему раздвигается комната... Ах да... ведь это брак, свадьба... да, конечно. Вот и гости, вот и молодые сидят, и веселая толпа и... где же премудрый архитриклин? Но кто это? Кто? Опять раздвинулась комната... Кто встает там из-за большого стола? Как... И он здесь? Да ведь он во гробе... Но он и здесь... встал, увидал меня, идет сюда... Господи!..

Да, к нему, к нему подошел он, сухенький старичок, с мелкими морщинками на лице, радостный и тихо смеющийся. Гроба уж нет, и он в той же одежде, как и вчера сидел с ними, когда собрались к нему гости. Лицо всё открытое, глаза сияют. Как же это, он, стало быть, тоже на пире, тоже званный на брак в Кане Галилейской...

– Тоже, милый, тоже зван, зван и призван, – раздается над ним тихий голос. – <...> пойдем и ты к нам.

Голос его, голос старца Зосимы... Да и как же не он, коль зовет? Старец приподнял Алешу рукой, тот поднялся с колен.

– Веселимся, – продолжает сухонький старичок, – пьем вино новое, вино радости новой, великой; видишь, сколько гостей? Вот и жених и невеста, вот и премудрый архитриклин, вино новое пробует. Чего дивишься на меня? <...> А видишь ли Солнце наше, видишь ли ты Его?

– Боюсь, не смею глядеть... – прошептал Алеша.

– Не бойся Его. Страшен величием перед нами, ужасен высотой Своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков. Вон и вино несут новое, видишь, сосуды несут...»

Что-то горело в сердце Алеши, что-то наполнило его вдруг до боли, слезы восторга рвались из души его... Он простер руки, вскрикнул и проснулся...

Опять гроб, отворенное окно и тихое, важное, отдельное чтение Евангелия. Но Алеша уже не слушал, что читают. Странно, он заснул на коленях, а теперь стоял на ногах.

Текст-контакт организован стихами 1–5 и 7–10 главы 2 Евангелия от Иоанна. Это объемный и целостный рассказ о первом чуде Иисуса Христа, притча о превращении воды в вино на свадьбе в Кане Галилейской. «Чудо в Кане есть первое из чудесных знамений Христа, "начало знамений" <...>, и мы должны понять его именно в этом качестве, не только как первого, но и как начала, имеющего тем самым черты общезначимости для всех. В нем Христос являет Себя миру: "Показал Славу Свою" <...>, чего не сказано ни об одном из других знамений, кроме последнего воскресения Лазаря <...> Слава относится к полноте свершения» – пишет С.Н. Булгаков⁵⁵, усматривая в этом чуде смыслы преображающего воздействия духа на плоть, их синтеза, явленного в чуде превращения воды в вино (а затем – в чуде воскресения Лазаря).

⁵⁵ Булгаков С. Н. Мариология в Четвертом Евангелии // Русские философы (конец XIX – середина XX века): Антология. Вып. 1. М.: Книжная палата, 1993. С. 108–109.

Очевидно, что типологически он близок с текстом-контактом о воскресении Лазаря в «Преступлении и наказании». Однако здесь евангельский текст вводится в текст автора не только в своем прямом качестве, но и как богослужебный текст заупокойной службы; здесь организован экфрасис православной церковной службы. «Нельзя достаточно оценить то значение, которое имеет молитва за усопших в православии <...> Чин заупокойных служб отличается совершенно особой умиленностью, трогательностью и красотой»⁵⁶.

Достоевский в романе подробно описывает заупокойную службу, в том числе, специально обосновывает чтение Евангелия ее чинопоследованием:

Тело усопшего иеросхимонаха отца Зосимы приготовили к погребению по установленному чину.

Так как усопший по чину был иеросхимонах, то над ним следовало иеромонахам же и иеродиаконам читать не Псалтирь, а Евангелие (14, 295).

Чин церковной службы закономерно влечет за собой церковнославянский язык Евангелия, что является достаточно необычным на фоне многочисленных обращений Достоевского к его «русскому переводу». Показательно также его письменное оформление: он весь, без исключения, выделен графически.

Евангельский текст здесь звучит в ту особую минуту, когда и отец Паисий, и Алеша прощаются с дорогим им человеком. Отец Паисий читает над гробом, и сакральный текст явлен здесь одновременно и как буква, и как звук – как голос читающего его вслух человека, «тихое, важное, раздельное чтение Евангелия». «Уединенное» (14, 325) чтение отца Паисия рождает в душе Алеши какое-то особое, прекрасное и в то же время очень простое чувство – чувство наслаждения евангельским текстом: «Ах да <...> я это место люблю: это Кана Галилейская, первое чудо... Ах, это чудо, ах,

⁵⁶ Булгаков С., прот. Православие. Очерки учения православной церкви. Paris: YMCA-PRESS, 1989. С. 292.

это милое чудо!» Звучание евангельского текста во время церковной службы снимает возможную грань между человеком и сакральным текстом, устанавливает между ними внутреннюю интимную психологическую связь, превращает евангельский текст в яркое эмоциональное переживание героя.

Еще одна яркая особенность этого текста-контакта – мотив сна/«дремы» Алеши во время этой церковной службы. Одна из черновых записей к роману, выделенная Достоевским: «*Кана Галилейская. Тексты по мере засыпания*» (15, 257). Евангельский текст оказывается связанным с мотивом сна, здесь организована совершенно необычная сюжетная ситуация сна/«дремы» на фоне заупокойной службы, на фоне звучащего евангельского текста...

Под чтение отца Паисия Алеша «начинает дремать». Достоевский состояние Алеши чаще называет именно «дремой». Дрема – как некое промежуточное, пограничное состояние между сном и бодрствованием, между сном и явью, между обыденной реальностью и реальностями иными. Мотив сна, у Достоевского всегда предельно многозначный, здесь несет в себе смыслы некоего аналога смерти – смерти и разрушающей, и возрождающей одновременно. Не случайно отец Паисий уже сказал плачущему о старце Алеше: «Радуйся, а не плачь. Или не знаешь, что сей день есть величайший из дней его?» (14, 297). Мотив сна-смерти обретает здесь потенциал преображения в сон-возрождение, в сон – чудо воскресения старца Зосимы. Необычная сюжетная ситуация «дремы» героя во время православной заупокойной службы задает возможность его сущностного прорыва из «реального» романного мира в мир Священного Писания и Священной Истории, на пир в Кане Галилейской.

Это действительно иной мир, иная реальность; само пространство этой реальности обретает качество многомерности, что неоднократно подчеркивается: «раздвигается комната», «опять раздвинулась».

Именно в этой реальности полно, завершено, прекрасно и окончательно сбывается то, чего по-земному неполно, робко, су-

етно и неумело требовали люди и ждал Алеша, не только «нетленные тела» святого старца, но его воскресение.

Акт реального воскресения старца Зосимы, пережитого Алешей как его собственный уникальный жизненный опыт, существенно влияет на роман «Братья Карамазовы» в целом и определяет его финал. Очевидно, что именно этот предельный духовный опыт позволил Алеше с глубокой и абсолютной уверенностью ответить мальчикам в «речи у камня»:

Неужели и взаправду религия говорит, что мы все встанем из мертвых, и оживем, и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку? <...> Непременно восстанем, непременно увидим и весело, радостно расскажем друг другу все, что было, – полусмеясь, полу в восторге ответил Алеша (15, 197).

Наконец, в этом тексте-контакте созданы два последних в творчестве Достоевского изображения Иисуса Христа.

Первый – изобразительно-отчетливый образ «кротко улыбающегося» Христа, созданный на основе канонического евангельского текста. Здесь как будто бы зафиксирован сам творческий процесс «перевода» канонического сакрального слова в художественный образ русского романа, в основе которого – собственно перевод церковнославянского текста на русский язык. Сначала дан евангельский текст «*не у прииде час Мой*», а затем эти же слова Христос в романе произносит по-русски: «“Не пришел еще час мой”, – Он говорит с тихой улыбкой (непременно улыбнулся Ей кротко)...».

В чудесном сне Алеша – совершенно иной способ изображения:

- А видишь ли Солнце наше, видишь ли ты Его?
- Боюсь, не смею глядеть... – прошептал Алеша.
- Не бойся Его <...>

Что-то горело в сердце Алеша, что-то наполнило его вдруг до боли, слезы восторга рвались из души его... Он простер руки, вскрикнул и проснулся...

Это как будто действительно мир Священного Писания и Священной Истории, и реальное присутствие в нем Сына Божия пе-

реживается человеком как некое запредельное состояние, которое невозможно оформить в какой-либо конкретно-зримый образ.

Все это определило и преображение самого Алеши. В начале главы «Кана Галилейская» Алеша возвращается в скит, до этого проведя почти весь день в сосновой роще, лежа «лицом к земле, недвижимый и как бы спящий» (14, 308). В финале главы Алеша, который «заснул на коленях, а теперь стоял на ногах», вновь выходит из скита:

Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел, и вдруг, как подкошенный, повергся на землю.

Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить ее, любить во веки веков. «Облей землю слезами радости твоя и люби сии слезы твои...» – прозвенело в душе его. О чем плакал он? О, он плакал в восторге своем даже и об этих звездах, которые сияли ему из бездны и «не стыдился иступления сего». Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его и она вся трепетала, «соприкасаясь мирам иным» <...> С каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его <...> Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. И никогда, никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты. «Кто-то посетил мою душу в тот час», – говорил он потом с твердой верой в слова свои... (14, 328).

В начале и финале главы «Кана Галилейская» описывается открытое пространство, в ее основном содержании дано вроде бы замкнутое пространство кельи и православной заупокойной службы. Но именно здесь произошло размыкание поля евангельского текста до многомерного пространства Царства Божия. Глава начиналась изображением своеобразной слепоты Алеши, лежащего «лицом к земле» и угнетенного трагическим ощущением разрыва между плотью и духом в земной жизни. После своего сна Алеша прозрел в здешнем мире «миры иные», обрел отчетливое и острое ощущение существующего контакта и потенциальной гармонии между «земным» и «небесным», «тайна земная соприкасалась со звездною...» Этот качественно новый духовный опыт героя (а вместе с ним, вероятно, и автора, и читателя) в финале главы преобразует пространство земного мира до космической картины Божественного мироздания.

Особо значимым здесь является всегда важный для Достоевского акт целования земли. «Христианство – не как отречение от земли, <...> а как новая, еще не бывалая “верность земле”, новая любовь к земле, новое “целование земли”», – пишет об этом акте Д. С. Мережковский⁵⁷. Акт, символизирующий синтез «земного» и «небесного»: «“Кто-то посетил мою душу в тот час”, – говорил он потом с твердой верой в слова свои...» Так состоялось преображение героя: «Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом».

Евангельский текст о чуде в Кане Галилейской задал в художественном мире Достоевского возможность преображения земной «воды» в «вино», что может быть связано с особым обаянием этого первого чуда Иисуса Христа, чуда, казалось бы, земных реалий и радостей свадьбы, молодости, вина, обретающих христианские смыслы преображения. Евангельское преображение земной жизни и живущего на ней человека – вот проблема и вот чудо, истинно волнующее Достоевского.

⁵⁷ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество. Религия // Мережковский Д. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. Т. 9. СПб., М., 1911. С. 42.

Глава 2. Л. Н. Толстой

История восприятия русской религиозной мыслью творчества Толстого сложилась достаточно драматично. Основной ее пафос выражен во вступительной статье к программному в этом смысле сборнику «О религии Льва Толстого», сформированному работами ведущих христианских мыслителей его эпохи: «Религия Толстого не есть наша религия. Отвержение веры во Христа как Сына Божия, Спасителя и Искупителя и в его Церковь живое тело Христова проводит непроходимую грань между религией Толстого и нашим пониманием христианства»⁵⁸.

Отношение Русской Православной Церкви к Толстому остается неизменным и сегодня. Об этом свидетельствует, в частности, сборник «Духовная трагедия Льва Толстого», подготовленный в Свято-Троицкой Сергиевой Лавре⁵⁹. В нем собраны воедино и вновь опубликованы многочисленные материалы, связанные с известным «Определением» Святейшего Синода о Толстом. Вступительная статья формулирует основной подход к Толстому современной Православной Церкви: «Толстой является жертвой рационалистической эпохи»⁶⁰, он предпринял «долгие труды над рационализацией христианства с освобождением его от мистики и догматов»⁶¹ и в результате создал «гуманитарное лжехристианство»⁶². Безусловно, эта позиция относится только к религиозной философии Толстого, и «осуждение еретических исканий Льва Толстого

⁵⁸ *О религии Льва Толстого*. [Сб.] М.: Путь, 1912. С. 5.

⁵⁹ *Духовная трагедия Льва Толстого*. [Сб.] М.: Подворье Свято-Троиц. Сергиевой Лавры: Отчий дом, 1995.

⁶⁰ Там же. С. 9.

⁶¹ Там же. С. 5.

⁶² Там же. С. 28.

нисколько не умаляет его художественных дарований и свершений»⁶³.

По поводу Толстого позиция русской религиозной философии сомкнулась с позицией Русской Православной Церкви, несмотря на то, что она была сформирована не в рамках богословия, а в результате специфического и вполне оригинального религиозно-философского дискурса. Одна из первых религиозно-философских интерпретаций творчества писателя принадлежит В. С. Соловьеву, охарактеризовавшему в «Оправдании Добра» и в «Трех разговорах» толстовство как антихристианскую (и даже антихристову) доктрину. Развернутый анализ творчества Толстого с точки зрения русской религиозной философии дан в известном труде Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество. Религия», в котором Толстой – гениальный художник принципиально противопоставлен Толстому как неглубокому религиозному философу. Безусловно, это «разделение» на Толстого-художника и Толстого-философа было отчасти предопределено самим писателем, его собственными установками позднего периода. В свою очередь, С.Н. Булгаков посвятил Толстому целый ряд работ: «Человек и художник», «На смерть Толстого», «Толстой и Церковь», «Простота и опрощение», «Человекобог и человекозверь». При этом подход С. Н. Булгакова к Толстому несколько отличается от обычного для русской религиозной философии противопоставления Толстого-художника Толстому-мыслителю. «Для настоящего художника его творчество есть <...> одновременно мышление и искание», – подчеркивает С. Н. Булгаков в начале своей статьи «Человекобог и человекозверь: По поводу последних произведений Л. Н. Толстого “Дьявол” и “Отец Сергей”»⁶⁴, пытаясь поставить вопрос о сущностной целостности гениального русского писателя.

⁶³ Там же. С. 300.

⁶⁴ Булгаков С. Н. Т. 2. С. 458.

Поставленный С. Н. Булгаковым вопрос о едином подходе к Толстому представляется предельно актуальным для современного литературоведения.

Евангелие в романе-эпопее «Война и мир»: Андрей и Марья Болконские

В «Войне и мире» с каждой семьей связан свой специфический аспект религиозности, характерный для России начала XIX в. Семья Ростовых выразила прежде всего массовое русское православное сознание, поэтому в романе именно с ними в основном связан экфрасис церковной службы. Образ Пьера несет в себе такую важнейшую особенность религиозной культуры эпохи, как масонство в его взаимодействии с декабризмом. Католические ориентации части дворянского общества этого периода у Толстого соотнесены с «вне»-национальной семьей Курагиных, с образом Элен. Наконец, семья Болконских воплотила высокую духовность русского дворянства – его интеллектуальные поиски и сущностную религиозность.

Поэтому с образами Андрея и Марьи Болконских в роман-эпопею входит Евангелие.

Образ княжны Марьи восходит к светлому образу матушки писателя, она наречена ее именем, которое в христианстве имеет особый смысл, связанное с именем другой Матери, – «имя всеблагодуханное, лучшее из имен <...> совершеннейшее по красоте, а внутри равновесное. Идеал женственности»⁶⁵.

Вся жизнь княжны Марьи пронизана любовью, любовью дочерней, сестринской, женской и материнской, которую всегда можно назвать истинно христианской. Она входит в роман, «кре-

⁶⁵ Флоренский П. А. Указ. соч. С. 636.

являясь» и «читаю внутренне молитву»⁶⁶. Начиная с первых сцен появления героини в романе, с ней связан мотив преображения: «лицо ее, освещенное лучистыми глазами, совершенно преобразилось» (9, 128), ее глаза с «лучами доброго и робкого света» делают ее «прекрасной» (9, 131).

В одном из писем к Жюли Карагиной, благодаря ее за присланную «мистическую книгу» (9, 111), княжна Марья размышляет о том, какова должна быть позиция истинного христианина; здесь в текст романа входит Евангелие (как известно, письма эти – на французском языке с переводом; здесь использован только перевод):

Я никогда не могла понять страсть, которую имеют некоторые особы путать себе мысли, приращаясь к мистическим книгам, которые возбуждают только сомнения в их умах, раздражают их воображение и дают им характер преувеличения, совершенно противный простоте христианской. Будем читать лучше Апостолов и Евангелие. Не будем пытаться проникать то, что в этих книгах есть таинственного, ибо как можем мы, жалкие грешники, познать страшные и священные тайны Провидения до тех пор, пока носим на себе ту плотскую оболочку, которая воздвигает между нами и Вечным непроницаемую завесу? Ограничимся лучше изучением великих правил, которые наш Божественный Спаситель оставил нам для нашего руководства на земле (9, 114).

Фактически, этот отповедь Жюли за присланную «мистическую книгу» (какой бы она ни была), таким книгам княжна принципиально противопоставляет канонические Книги Нового Завета – «Евангелие», «Деяния святых Апостолов». Так Евангелие начинает свое бытование в «Воине и мире», прежде всего, как «книга» (в данном случае – противопоставленная другим, неканоническим трудам). Акцент в этом вполне богословском размышлении княж-

⁶⁶ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 9. М.: ГИХЛ, 1937. С. 106. Далее ссылки на это издание даны в тексте пособия с указанием в скобках тома и страницы.

ны Марьи сделан на «великих правилах, которые наш Божественный Спаситель оставил нам», что вполне соответствует собственной позиции Толстого по отношению к Евангелию: вся его религиозно-философская концепция восходит к Нагорной проповеди Иисуса Христа (при этом, действительно, с установкой на «рационализацию христианства»).

Княжна Марья в романе – глубоко верующий человек, и в «Войне и мире» ее вера спасительна: подаренный ею образок сопровождает князя Андрея во время первой войны России с Наполеоном.

Против твоей воли Он спасет и помилует тебя и обратит тебя к Себе, потому что в Нем одном и истина, и успокоение, – сказала она дрожащим от волнения голосом, с торжественным жестом держа перед братом овальный старинный образок Спасителя с черным ликом в серебряной ризе на серебряной цепочке мелкой работы.

<...> Андрей понял, перекрестился и поцеловал образок. Лицо его в одно и то же время было и нежно (он был тронут), и насмешливо.

<...> Из больших ее глаз светились лучи доброго и робкого света. Глаза эти освещали все болезненное худое лицо и делали его прекрасным (9, 131).

«Овальный старинный образок Спасителя» обретает в романе символический смысл. У раненого в Аустерлицком сражении Андрея «на груди его сверх мундира вдруг очутился образок на мелкой золотой цепочке⁶⁷» (9, 359) как символ надежды на спасение: «Против твоей воли Он спасет и помилует тебя и обратит тебя к Себе».

Сам князь Андрей достаточно долго остается вполне индифферентным к вопросам веры, с одинаково мягким и несколько ироничным пониманием относясь как к глубокой религиозности княжны Марьи, так и к религиозному скептицизму отца. Его религиозные сомнения продолжают и на поле Аустерлица:

⁶⁷ Следует заметить, что в первом описании цепочка была серебряной.

Хорошо бы это было, – подумал князь Андрей, взглянув на этот образок, – <...> ежели бы все было так ясно и просто, как оно кажется княжне Марье (9, 359).

Но второе ранение, ставшее в конечном счете смертельным, полученное Бородинском сражении, заставляет его прямо обратиться к Евангелию. Особый духовный опыт мучений и озарений смертельно раненного человека рождает в душе князя Андрея потребность в нем.

Обращение героя к Евангелию разворачивается в романном повествовании в целый ряд специальных фрагментов, которые вошли в XXXVII главу второй части и XXXII главу третьей части третьего тома, а также в XV и XVI главы первой части четвертого тома.

Вновь, теперь уже в связи с князем Андреем, Евангелие входит в «Войну и мир» как «книга», которую настойчиво просит герой, причем как «книга», которой пока «нет»:

– Нельзя ли достать книгу? – сказал он.

– Какую книгу?

– Евангелие! У меня нет.

<...> Он все говорил о том, чтоб ему достали поскорее эту книгу (11, 384).

Так начинается путь религиозный князя Андрея, который в мире Толстого на самом деле приводит его к смерти. Потребность в Евангелии в изображении Толстого порождена страданиями раненного князя Андрея, которые рождают в нем жалость к себе – и другим людям, страдающим так же, как он. Важнейшим для него переживанием стала последняя встреча с истинным и бесспорный «врагом» Анатодем Курагиным в походном лазарете, и «потому-то он попросил Евангелие» (11, 385–387):

В несчастном, рыдающем, обессиленном человеке, которому только что отняли ногу, он узнал Анатоля Курагина <...> Князь Андрей вспомнил все, и восторженная жалость и любовь к этому человеку наполнили его счастливое сердце <...> «Сострадание, любовь к братьям, к любящим, любовь к ненавидящим нас, любовь к врагам, да, та любовь, которую проповедовал Бог на земле, кото-

рой меня учила княжна Марья и которой я не понимал, вот отчего мне жалко было жизни, вот оно то, что еще оставалось мне, ежели бы я был жив. Но теперь уже поздно. Я знаю это!» (11, 258).

И далее:

Он вспомнил, что у него было теперь новое счастье и что это счастье имело что-то такое общее с Евангелием. Потому-то он попросил Евангелие. Да, любовь <...> та любовь, которую я испытал в первый раз, когда, умирая, я увидел своего врага и все-таки полюбил его. Я испытал то чувство любви, которое есть самая сущность души <...> Любить ближних, любить врагов своих. Все любить – любить Бога во всех проявлениях. Любить человека дорогого можно человеческой любовью; но только врага можно любить любовью Божескою (11, 385–387).

Эти размышления князя Андрея прямо восходят к Нагорной проповеди Иисуса Христа, см.: «А я говорю вам: любите врагов ваших <...> Ибо, если вы будете любить любящих вас, какая вам награда?» (Мф 5, 44–46). Толстовский текст вырастает из текста Нагорной проповеди о «любви Божеской», которая рождает любовь ко всему человеческому: «будьте совершенны, как совершенен Отец ваш Небесный» (Мф 5, 48).

Значимым аспектом стала проблема «понимания» Евангелия героем: и раньше князь Андрей его знал (например, «учила княжна Марья»), но «не понимал». Только совершенно особенные переживания человека «не в нормальном состоянии» (11, 385), но на грани жизни и смерти рождают в нем понимание тот, что «проповедовал Бог на земле».

Особое место в этом взаимодействии князя Андрея с Евангелием занимает фрагмент XV главы первой части четвертого тома, в которой описана первая встреча княжны Марьи и Николушки с умирающим героем:

Он пристально посмотрел на нее.

– Ты о Николушке? – спросил он.

Княжна Марья, плача, утвердительно нагнула голову.

– Мари, ты знаешь Еванг... – но он вдруг замолчал.

–Что ты говоришь?

– Ничего. Не надо плакать здесь, сказал он, тем же холодным взглядом глядя на нее.

Когда княжна Марья заплакала, он понял, что она плакала о том, что Николушка останется без отца. С большим усилием над собой он постарался вернуться назад в жизнь и перенесся на их точку зрения.

«Да, им это должно казаться жалко!» подумал он. «А как это просто!

“Птицы небесные не сеют, ни жнут, но Отец ваш питает их”, сказал он сам себе и хотел то же сказать княжне; “но нет, они поймут это по своему, они не поймут! Этого они не могут понимать, что все эти чувства, которыми они дорожат, все эти мысли, кажутся нам так важны, что они – *не нужны*. Мы не можем понимать друг друга!” и он замолчал (12, 49).

Этот фрагмент отличается высокой интенсивностью графического оформления, которая не очень характерна для эпически организованного текста «Войны и мира» в целом. Имеется в виду и графически фиксированный пробел между абзацами, и обилие тире и восклицательных знаков, и курсив...

Наконец, оборванное слово «Евангелие» – «Еванг...». Эта половина слова «Еванг», продолженная многоточием, – своего рода уникальное явление в русской истории бытования евангельского текста. Слову «Евангелие» здесь даже не дано быть законченным, не дано быть полностью проговоренным – и прописанным. «Какое страшное молчание! Сколько в нем жестокости!» – сказал Д. С. Мережковский об этом молчании князя Андрея⁶⁸. И далее: «Доныне казалось нам, живым, что Христос пришел проповедывать учение Свое не мертвым, а живым, и что живые могут понять Его <...> Для князя Андрея и Л. Толстого Бог есть Бог только мертвых <...> Только умирающие, почти мертвые могут Его понимать»⁶⁹.

⁶⁸ Мережковский Д. С. Указ. соч. С. 186.

⁶⁹ Там же.

Вновь возникает проблематика «понимания» Евангелия братом и сестрой Болконскими, но теперь она носит обратный характер, теперь княжне Марье не дано понять то, что понятно умирающему князю Андрею: «они не поймут!» «Мы не можем понимать друг друга!».

Уровень понимания князем Андреем Евангелия задается тем, что евангельская цитата входит в его внутренний монолог, герой понял Евангелие по отношению к самому себе, теперь он связан с евангельским текстом глубоко лично, интимно, поэтому его помнит и цитирует.

Пришедшее к нему понимание князь Андрей передает в своем внутреннем монологе евангельской цитатой: «Воззрите на птицы небесныя, яко не сеют, ни жнут, ни собирают в житницы, и Отец ваш небесный питает их» (Мф 6, 26).

В данном случае можно говорить о том, что в «Войне и мире» организован текст-контакт. Евангельский текст здесь специально выделен, дан с красной строки и оформлен как цитата. Хотя она не точна и дана в сокращении, но тем не менее сокращена очень бережно по отношению к ее основным смыслам. Показательно, в частности, что в ней сохранена такая особенность канонического текста, как сочетание отрицательной и усилительной частиц «не» и «ни». Все это свидетельствует о пиететном отношении автора к этой евангельской цитате, которая также взята им из Нагорной проповеди.

Принято считать, что этот достаточно часто цитируемый и пересказываемый в русской литературе евангельский текст несет в себе смыслы Божественного Промысла, заботы Отца Небесного о земной твари⁷⁰. Именно они актуализированы Толстым: умирающий князь Андрей ощутил и понял Божественный Промысел о самом себе, и это явилось причиной того состояния абсолютного

⁷⁰ *Толковое Евангелие*: в 3 т. Т. 1. Издательский отдел Московского Патриархата, Донской монастырь, 1993. С. 113–114.

покоя, в котором он сейчас пребывает. И в то же время это понимание Евангелия князем Андреем – это только понимание своего пути к смерти. Сразу после встречи с княжной Марьей и в контексте евангельских смыслов его внутреннего монолога ему и приснился его сон о смерти как о «пробуждении» (12, 64) от жизни:

Любовь? Что такое любовь? думал он. Любовь мешает смерти.

Любовь есть жизнь <...> Он видел во сне, <...> все заменяется одним вопросом о затворенной двери <...> Что-то не человеческое – смерть – ломится в дверь, и надо удержать ее <...> Оно вошло, и оно есть *смерть*. И князь Андрей умер. Но в то мгновение как он умер, <...> он, сделав над собою усилие проснулся. «Да это была смерть. Я умер – и проснулся. Да, смерть – пробуждение», – вдруг просветлело в его душе, и завеса, скрывавшая до сих пор неведомое, была приподнята перед его душевным взором (12, 63–64).

Во сне князя Андрея «дверь отворилась», и «непроницаемая завеса», впервые упомянутая в письме княжны Марьи, «была приподнята перед его душевным взором». Результатом этого стала формула «смерть – пробуждение». Сон героя Толстого фактически становится последним моментом его романной истории жизни, сразу за ним следует смерть, которую он, собственно, и подготовил.

Сон князя Андрея у Толстого, подобно сну Алеши у Достоевского, служит осуществлению взаимодействия между земным человеком и мирами иными. И Алеша, и князь Андрей стремятся преодолеть «грань», разделяющую эти миры, причем оба здесь встречаются со смертью: Алеша – со смертью Зосимы, князь Андрей – со своей собственной смертью и смертью своих товарищей. Но если у Достоевского – это путь к Священному Писанию и Священной Истории, путь к воскресению старца Зосимы и предсказанного будущего воскресения из мертвых «всех», то за «дверью» князя Андрея – только смерть; в сюжете «Войны и мира» евангельское слово представлено как оборванное «Еванг...».

Евангельские цитаты в романе «Воскресение»: Нехлюдов

Принципиальный отказ Толстого от акта воскресения Иисуса Христа обусловил его восприятие Евангелия как «великих правил» нравственности, которые могут стать опорой для нравственного воскресения человека; ключевая роль в этом принадлежит Нагорной проповеди. Об этом – его следующий роман «Воскресение»⁷¹. В название романа вынесено слово «воскресение», при этом сюжет романа ограничивает воскресение земной жизнью героев, что лишает это понятие сущностных христианских смыслов.

Авторская позиция в «Воскресении» по отношению к евангельскому тексту организована сложным сочетанием евангельских цитат, вынесенных в эпиграфы произведения (32, 3) и вошедших в текст-контакт внутреннего монолога Нехлюдова в финале романа (32, 431–445), и антирелигиозным экфрасисом православной церковной службы, в котором использован известный толстовский художественный прием остранения (32, 134–139). Евангельский текст эпиграфов и заключительной XXVIII главы третьей части романа составили своеобразную смысловую «рамку» произведения, внутри которой – весь романский сюжет (в том числе – антирелигиозный экфрасис).

Эпиграфы:

Матф. Гл. XVIII. Ст. 21. Тогда Петр приступил к Нему и сказал: Господи! сколько раз прощать брату моему, согрешающему против меня? до семи ли раз? 22. Иисус говорит ему: не говорю тебе: до семи, но до седмижды семидесяти раз.

Матф. Гл. VII. Ст. 3. И что ты смотришь на сучек в глазе брата твоего, а бревно в твоём глазе не чувствуешь?

Иоанн. Гл. VIII. Ст. 7. ...кто из вас без греха, первый брось на нее камень.

Лука. Гл. VI. Ст. 40. Ученик не бывает выше своего учителя; но и усовершенствовавшись, будет всякий, как учитель его (32, 3).

⁷¹ См.: *Михновец Н. Г.* Комментарии // Толстой Л. Н. Воскресение. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 578–637.

Общая особенность подобранных в эпиграфы евангельских цитат – это выдержки из проповедей Иисуса Христа; как сказано в начале 8 главы Евангелия от Иоанна, «он сел и учил их» (Ин 8, 2). Одна из четырех цитат – вновь из Нагорной проповеди: «И что ты смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревно в твоём глазе не чувствуешь?» (Мф 7, 3). Две цитаты связаны с учительной позицией Иисуса Христа, это обращения к выбранным Им ученикам, к Апостолам: «Тогда Петр приступил к Нему и сказал: Господи! сколько раз прощать брату моему, согрешающему против меня? до семи ли раз? 22. Иисус говорит ему: не говорю тебе: до семи, но до седмижды семидесяти раз» (Мф 18, 21–22); «Ученик не бывает выше своего учителя; но и усовершенствовавшись, будет всякий, как учитель его» (Лк 6, 40). Наконец, одна евангельская цитата подготавливает проблематику «Воскресения» самым непосредственным образом: «кто из вас без греха, первый брось на нее камень» (Ин 8, 7); хотя, конечно, обе евангельские цитаты из Евангелия от Матфея – об этом же. Учение Иисуса Христа и греховность современного человека – таков лейтмотив евангельских цитат, ставших эпиграфами к «Воскресению».

Финальные XXV–XXVIII главы третьей части романа связаны с Нехлюдовым.

В XXV главе после окончательного прощания с Катюшей Нехлюдова неожиданно настигает сон, причем «мертвый сон», некий аналог смерти:

Нехлюдов вдруг почувствовал страшную усталость. Он <...> страшно устал от всей жизни. Он прислонился к спинке дивана, на котором сидел, закрыл глаза и мгновенно заснул тяжелым, мертвым сном (32, 433).

Расставание с Катюшей стало завершением этого (описанного в романе) этапа жизни Нехлюдова, и его состояние таково, что ему кажется: свершилась вся его жизнь. И в то же время «мертвый сон» знаменует начало перехода героя в некое новое состояние.

Так в финал романа вошел мотив сна-смерти. Далее он получает специальное развитие, определяя общее состояние Нехлюдова: «Нехлюдов шел, как во сне <...> испытывая все ту же усталость и безнадежность» (32, 437). Это усиливается собственно мотивом смерти; в XXVII главе дано описание покойницей, тела Крыльцова и его мертвого лица: «Теперь оно было спокойно, неподвижно и страшно прекрасно» (32, 439). Мотив смерти не только обретает здесь самостоятельное существование, но в определенный момент в сознании Нехлюдова вырастает в своеобразную онтологическую картину мироздания: «ему казалось, что ничего нет, кроме смерти» (32, 439).

Здесь же в XXVII главе мотив смерти физической переплетается с темой духовной смерти современного мира. Об этом говорит «странный старик», обличающий современный мир как мир «антихриста» и «антихристовых слуг», на которых стоит «антихристова печать» (32, 437–438). Так финал «Воскресения» вбирает в себя преобразованный народной религиозной культурой текст Откровения св. Иоанна Богослова о царстве зверя (13–14) и о его «печати» (13, 15–16; 14, 9), он ориентирован на Апокалипсис.

Мотивы сна, смерти и воскресения к новой жизни организуют в финале романа сюжетную ситуацию преображения героя, в основе которого – уникальный духовный опыт его взаимоотношений с Катюшей Масловой, теперь уже до конца прожитых и изжитых. Финал – это преображение Нехлюдова «периода Катюши» в какого-то иного человека «нового периода» (32, 445). При этом основную преобразующую роль в этом сложном процессе изменения героя у Толстого выполняет евангельский текст, финал определяется текстами Откровения св. Иоанна Богослова и Евангелия. В частности, в свете текста Откровения о «новом небе и новой земле» (21, 1) могут быть прочитаны и заключительные слова романа о «новом периоде» (32, 445) в жизни Нехлюдова. Его временное состояние смерти (включая онтологию смерти) было необходимым моментом перехода к «новой жизни» (32, 445). Ключе-

вые смыслы финала оказываются заданными христианскими текстами. Однако при этом следует напомнить, что смысл смерти-воскресения Апокалипсиса в толстовском мире отсутствует, и он говорит здесь только о «новом периоде» земной жизни героя. Вновь, как это было в «Войне и мире», опора Толстого на христианский текст специфична, и его бесспорный пиетет по отношению к евангельскому тексту не поддержан пиететом к христианству во всей его полноте.

В XXVI главе в финал романа входит мотив миссионерства:

Оказалось, что англичанин, кроме одной цели своего путешествия – описания ссылки и мест заключения в Сибири, имел еще другую цель – проповедывание спасения верою и искуплением (32, 434).

Показательно, что миссионерской функцией наделен в толстовском романе не человек православной веры, но англичанин – представитель иной христианской конфессии. Миссионерский акт здесь организован принципом вавилонского смешения языков и конфессий. Англичанин стремится проповедывать «закон Христа» (32, 435) в православной России и разговаривает с русскими каторжниками на английском языке. Все описание его миссионерской деятельности сопровождается характерным рефреном: «Нехлюдов перевел» (32, 434–438). Конфессиональный, языковой, национальный, социальный барьер разделяют миссионера и его аудиторию безжалостно и бесповоротно.

Именно в данный эпизод Толстой вводит ключевое для него самого слово Иисуса Христа Нагорной проповеди: «Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Мф 5, 39). Бытование этой евангельской цитаты в таком ее «иноязычном» (во всех смыслах) изводе показывает глубокий разрыв между учением Иисуса Христа и современным человеком.

Оказалось, что англичанин <...> имел еще другую цель – проповедывание спасения верою и искуплением.

– Скажите им, что Христос жалел их и любил, – сказал он, – и умер за- них. Если они будут верить в это, они спасутся. – Пока он

говорил, все арестанты молча стояли перед нарами, вытянув руки по швам. – В этой книге, скажите им, – закончил он, – все это сказано.

<...> Англичанин вынул из ручного мешка несколько переплетенных Новых Заветов, и мускулистые руки с крепкими черными ногтями из-за посконных рукавов потянулись к нему, отталкивая друг друга. Он роздал в этой камере два Евангелия и пошел в следующую.

<...> В третьей камере слышались крики и возня <...> У одного был в кровь разбит нос, и текли сопли, слюни и кровь, которые он утирал рукавом кафтана; другой обирал вырванные из бороды волосы <...>

Тогда англичанин достал свое Евангелие в кожаном переплете <...>

– Вы поссорились и подрались, а Христос, который умер за нас, дал нам другое средство разрешать наши ссоры <...> Скажите им, что по закону Христа надо сделать прямо обратное: если тебя ударили по одной щеке, подставь другую, – сказал англичанин, жестом как-будто подставляя свою щеку.

Нехлюдов перевел.

– Он бы сам попробовал, сказал чей-то голос.

– А как он по другой залепит, какую же еще подставлять? – сказал один из лежавших больных.

– Этак он тебя всего измочалит.

<...> Общий неудержимый хохот охватил всю камеру; даже избитый хохотал сквозь кровь и сопли (32, 434–436).

Вновь, как в «Войне и мире», Новый Завет входит в роман как книга: «несколько Новых Заветов <...> Он роздал в этой камере два Евангелия»; «мускулистые руки с крепкими черными ногтями из-за посконных рукавов потянулись к нему, отталкивая друг друга».

Рука, протянутая к книге Нового Завета, – устойчивый мотив русской литературы второй половины XIX в.

Предъявление основ христианства оформлено в жанр неканонической миссионерской проповеди: «Скажите им, что Христос жалел их и любил <...> и умер за- них. Если они будут верить в это, они спасутся».

В этом пиететном по отношению к первоисточнику контексте появляется сама евангельская цитата, пусть и не совсем точная, но эта некоторая неточность обусловлена именно ситуацией устной неканонической проповеди: «по закону Христа надо сделать прямо обратное: если тебя ударили по одной щеке, подставь другую».

Однако конечным смыслом описания миссионерского акта в мире Толстого является указание на глубочайший разрыв между учением Иисуса Христа и современным человеком; отсюда – бытование самой евангельской цитаты в «иноязычном» (во всех смыслах) изводе. Кульминация проповедывания задана поразительным сопоставлением христианских заповедей с реальной русской жизнью. Евангельский текст, несущий в себе важнейшие для самого писателя христианские ценности и смыслы, дан в контексте драки и своеобразного философско-религиозного диспута, которые описаны Толстым со всем блеском его реализма: мрачный натуралистичный колорит драки, «он бы сам попробовал», «общий неудержимый хохот»... Современный русский мир отторгает слово Евангелия.

Но самая последняя XXVIII глава «Воскресения» свидетельствует о другом: сейчас Нехлюдов все ответы на свои сущностные жизненные вопросы обретет именно в Евангелии, именно в Нагорной проповеди. Последняя глава романа также организована проповеднической позицией, но теперь проповедником является сам автор, и потому его проповедь состоится.

И вновь Евангелие сначала как книга:

Устав ходить и думать, он сел на диван перед лампой и машинально открыл данное ему на память англичанином Евангелие <...> «Говорят, там разрешение всего», – подумал он и, открыв Евангелие, начал читать там, где открылось. Матфея, гл. XVIII (32, 440).

Миссионерская деятельность англичанина оказалась плодотворной в том, что он «дал на память» Нехлюдову Евангелие, которое герой вечером «машинально открыл».

Далее в главе организован развернутый текст-контакт (32, 440–445): это вновь (как у Андрея Болконского) внутренний монолог Нехлюдова, в который здесь введен «большой» евангельский текст. Этим «Воскресение» и заканчивается, его завершает акт чтения и понимания Евангелия.

Но специфика текста-контакта Нехлюдова состоит в том, что создана сюжетная ситуация чтения евангельского текста героем, самого процесса чтения и чтения индивидуального, интимного, чтения не вслух (как в «Преступлении и наказании» и «Братьях Карамазовых»), а «про себя». Толстой как бы погружает Нехлюдова все глубже и глубже в евангельский текст, в особое текстовое пространство евангельского слова, влияние которого задано не только качественно, его особыми смыслами, но даже и количественно, его действительно «большим» объемом.

Тип «большого» евангельского текста дважды встречался у Достоевского, в сцене чтения Евангелия Соней и в «Кане Галилейской». Но, вероятно, разница между «большими» евангельскими фрагментами двух писателей состоит в том, что в мире Достоевского он всегда был связан с представлением о мире ином, о мире Священного Писания и Священной Истории. У Толстого же – это именно текст как таковой, и разворачивается он только в этом качестве. В мире Толстого евангельский текст остается только текстом, не преобразуясь в какую-либо сюжетную ситуацию, как это было в «Братьях Карамазовых».

И развертывая его, Толстой фактически организует двойной процесс чтения Евангелия – Нехлюдовым и читателем, который вместе с героем читает все новые и новые фрагменты вводимого автором евангельского текста.

Безусловно, подобный эффект порождали и другие тексты-контакты, однако здесь он становится по-настоящему мощным, потому что сама сюжетная ситуация чтения задает характерный «резонанс» между романным героем и читателем романа, «одновременно» читающими и постигающими один и тот же евангель-

ский текст. Толстой стремится погрузить в него не только своего героя, но и своего читателя.

Именно так реализуется в финале романа миссионерская, проповедническая позиция автора.

Данный текст-контакт в целом основан на Евангелии от Матфея, на что указывает сам Толстой: «Матфея, гл. XVIII», «(Мф. V, 21–26)», «(Мф. V, 27–32)», «(Мф. У, 33–37)», «(Мф V, 38–42)», «(Мф V, 43–48)» (32, 443); хотя, конечно, параллельные тексты есть и в других Евангелиях. Особое место в этом толстовском цитировании евангелия занимает Нагорная проповедь (Мф 5–6). Также это 18 и 21 главы Евангелия о Матфея: проповедь о детях, закон прощения и притча о хозяине виноградника и его работников.

Начинается текст-контакт обширными точными евангельскими цитатами выделенными курсивом, которые периодически прерываются размышлениями Нехлюдова:

открыв Евангелие, начал читать там, где открылось. Матфея, гл. XVIII.

1. В то время ученики приступили к Иисусу и сказали: кто больше в Царстве Небесном? – читал он.

2. Иисус, призвав дитя, поставил его посреди них

3. И сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное;

4. Итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном;

«Да, да, это так», – подумал он, вспоминая, как он испытал успокоение и радость жизни только в той мере, в которой умалял себя (32, 440).

Однако это полное согласие героя с евангельским словом затем сменяется его непониманием, в котором есть уже оттенки несогласия: «Нет, это что-то не то: неточно, неясно» (32, 440).

6. А кто соблазнит одного из малых сих, верующих в Меня, тому лучше было бы, если бы повесили ему мельничный жернов на шею и потопили его в глубине морской.

«К чему тут: *кто примет* и куда примет? И что значит: *во имя Мое*? – спросил он себя, чувствуя, что слова эти ничего не говорят ему. – И к чему жернов на шею и пучина морская? Нет, это что-то не то: неточно, неясно», – подумал он, вспоминая, как он несколько раз в своей жизни принимался читать Евангелие, и как всегда неясность таких мест отталкивала его. Он прочел еще 7-й, 8-й, 9-й и 10-й стихи о соблазнах, о том, что они должны прийти в мир, о наказании посредством геенны огненной, в которую ввергнуты будут люди, и о каких-то ангелах детей, которые видят лицо Отца Небесного. «Как жалко, что это так нескладно, думал он, а чувствуется, что тут что-то хорошее» (32, 440).

В этих размышлениях Нехлюдова о «неточности», «неясности» евангельского текста, которая может «отталкивать», нетрудно увидеть собственную позицию Толстого.

Евангельский текст бытует в авторском тексте Толстого очень по-разному, и способ его оформления сигнализирует о большем или меньшем согласии с ним писателя. Так, здесь стихи 1–6, 11–14, 21–33 18 главы Евангелия от Матфея даны как точная и даже специально выделенная цитата; стихи 15–20 вовсе пропущены; стихи 7–10 даны как парафраз, ставший уже отчасти перифразом: «Он прочел еще 7-й, 8-й, 9-й и 10-й стихи о соблазнах, о том, что они должны прийти в мир, о наказании посредством геенны огненной, в которую ввергнуты будут люди, и о каких-то ангелах детей, которые видят лицо Отца Небесного. ”Как жалко, что это так нескладно, – думал он”».

Если в «Войне и мире» и в эпизоде с английским миссионером проблема непонимания учения Иисуса Христа свидетельствовала о глубоком несовершенстве современного мира, то здесь ответственность за это, хотя бы отчасти, возлагается на канонический христианский текст.

Переломным моментом в процессе понимания-непонимания Евангелия Нехлюдовым стал закон прощения, проповедуемый Иисусом Христом. 21 стих 18 главы приведен в романе дважды, в эпиграфе (32, 3) и в финале:

21. Тогда Петр приступил к нему и сказал, – читал он дальше: – Господи! сколько раз прощать брату моему, согрешившему против меня? До семи ли раз?

22. Иисус говорит ему: не говорю тебе: до семи, но до седмижды семидесяти раз.

23. Посему Царство Небесное подобно царю, который захотел сосчитаться с рабами своими.

24. Когда начал он считаться, приведен был к нему некто, который должен был ему десять тысяч талантов;

25. А как он не имел чем заплатить, то государь его приказал продать его, и жену его, и Детей, и все, что он имел, и заплатить.

26. Тогда раб тот пал и, кланяясь ему, говорил: государь! потерпи на мне, и все тебе заплачу.

27. Государь, умилосердившись над рабом тем, отпусти его и долг простил ему.

28. Раб же тот, вышед, нашел одного из товарищей своих, который должен был ему сто динариев, и, схватив его, душил, говоря: отдай мне, что должен.

29. Тогда товарищ его пал к ногам его, умолял его и говорил: потерпи на мне, и все отдам тебе.

30. Но тот не захотел, а пошел и посадил его в темницу, пока не отдаст долга.

31. Товарищи его, видевши происшедшее, очень огорчились и, пришедши, рассказали государю своему все бывшее.

32. Тогда государь призывает его и говорит: злой раб! весь долг тот я простил тебе, потому что ты упросил меня.

33. Не надлежало ли и тебе помиловать товарища твоего, как я помиловал тебя?

– Да неужели только это? – вдруг вслух вскрикнул Нехлюдов, прочтя эти слова. И внутренний голос всего существа его говорил: «Да, только это» <...> Ответ, который он не мог найти, был тот самый, который дал Христос Петру: он состоял в том, чтобы прощать всегда, всех, бесконечное число раз прощать, потому что нет таких людей, которые бы сами не были виновны и потому могли бы наказывать и исправлять.

«Да не может быть, чтобы это было так просто», – говорил себе Нехлюдов <...> Нехлюдов понял теперь, что общество и порядок вообще существуют не потому, что есть эти узаконенные преступники, судящие и наказывающие других людей, а потому, что, несмотря на такое развращение, люди все-таки жалеют и любят друг друга (32, 441–443).

Сущностное понимание героем евангельского текста в мире Толстого состоялось как «мысль» о прощении, «прощать всегда, всех, бесконечное число раз прощать, потому что нет таких людей, которые бы сами не были виновны и потому могли бы наказывать и исправлять». Далее особое внимание уделено Нагорной проповеди:

Надеясь найти подтверждение этой мысли в том же Евангелии, Нехлюдов с начала начал читать его. Прочтя нагорную проповедь, всегда трогавшую его, он нынче в первый раз увидел в этой проповеди не отвлеченные, прекрасные мысли и большею частью предъявляющие преувеличенные и неисполнимые требования, а простые, ясные и практически исполнимые заповеди, которые, в случае исполнения их (что было вполне возможно), устанавливали совершенно новое устройство человеческого общества, при котором <...> достигалось высшее доступное человечеству благо – Царство Божие на земле.

Заповедей этих было пять.

Первая заповедь (Мф. V, 21–26) состояла в том, что человек не только не должен убивать, но не должен гневаться на брата, не должен никого считать ничтожным, «рака», а если поссорится с кем-либо, должен мириться, прежде чем приносить дар Богу, то есть молиться.

Вторая заповедь (Мф. V, 27–32) состояла в том, что человек не только не должен прелюбодействовать, но должен избегать наслаждения красотой женщины, должен, раз сойдясь с одной женщиной, никогда не изменять ей.

Третья заповедь (Мф. V, 33–37) состояла в том, что человек не должен обещаться в чем-нибудь с клятвойю.

Четвертая заповедь (Мф. V, 38–42) состояла в том, что человек не только не должен воздавать око за око, но должен подстав-

лять другую щеку, когда ударят по одной, должен прощать обиды и с смирением нести их и никому не отказывать в том, чего хотят от него люди.

Пятая заповедь (Мф. V, 43–48) состояла в том, что человек не только не должен ненавидеть врагов, не воевать с ними, но должен любить их, помогать, служить им.

<...> Он не спал всю ночь <...> в первый раз, читая, понимал во всем значении слова, много раз читанные и незамеченные (32, 443).

Здесь заметно увеличилась свобода авторского взаимодействия с евангельским текстом. Данный фрагмент организован специфическим сочетанием таких его разных способов, как традиционно оформленная ссылка на Евангелие, неточная цитата и парафраз столь высокой степени обобщения, что он уже может нарушать изначальные христианские смыслы. Именно постоянные переходы от неточной цитаты к авторскому обобщению и обратно и определили специфику данного текста-контакта.

Об этом ярко свидетельствует новое обращение к стиху «Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Мф 5, 39).

Первый вариант: «если тебя ударили по одной щеке, подставь другую, – сказал англичанин».

Второй вариант: «*Четвертая заповедь* (Мф. V, 38–42) состояла в том, что человек <...> должен подставлять другую щеку, когда ударят по одной».

В общем, оба варианта достаточно близки между собой, оба могут быть квалифицированы как неточная цитата. Однако с первым связана тема непонимания современным человеком евангельского текста, а со вторым – момент понимания Нехлюдовым Евангелия. Но между ними нетрудно заметить и различие. Первый вариант ближе к первоначальному тексту, во втором же характерно изменена синтаксическая конструкция, и в начало вынесено предложение, ранее занимавшее вторую позицию: вместо «кто ударит тебя в правую щеку твою» и «если тебя ударили по одной щеке» – «человек <...> должен подставлять другую щеку». Такая перестановка

более отчетливо и однозначно фиксирует акцент на предложении, которое выражает основную мысль данного высказывания, и закономерно, что подобное изменение оказалось связанным именно с ситуацией понимания: его герой «в первый раз, читая, понимал во всем значении слова, много раз читанные и незамеченные».

Переход от состояния непонимания к состоявшемуся пониманию у Толстого произошел не за счет углубления в «непонятные» христианские смыслы, но в результате их авторской коррекции. В мире Толстого такой способ взаимодействия с евангельским текстом позволяет установить «связь» между ним и современным человеком. В этом Толстой и видит истинную задачу миссионера и проповедника, которую он как автор осуществляет для своего героя и для своего читателя. У Толстого слово автора доминирует над словом Евангелия, подчиняя его себе и своим стратегиям понимания. Очевидно, что этими же принципами Толстой руководствовался, создавая свой вариант Евангелия.

Проповедническая позиция Толстого определила и завершающий фрагмент текста-контакта.

<...> Это вытекало из всего учения и с особенной яркостью и силой было выражено в притче о виноградарях. Виноградари вообразили себе, что сад, в который они были посланы для работы на хозяина, был их собственностью; что все, что было в саду, сделано для них и что их дело только в том, чтобы наслаждаться в этом саду своею жизнью, забыв о хозяине и убивая тех, которые напоминали им о хозяине и об их обязанностях к нему.

«То же самое делаем мы, — думал Нехлюдов, живя в нелепой уверенности, что мы сами хозяева своей жизни <...> Воля хозяина выражена в этих заповедях. Только исполняй люди эти заповеди, и на земле установится Царствие Божие, и люди получают наибольшее благо, которое доступно им.

Ищите Царства Божия и правды Его, а остальное приложится вам. А мы ищем остального и, очевидно, не находим его.

Так вот оно, дело моей жизни. Только кончилось одно, началось другое» (32, 444).

Превалирование авторского слова над словом Евангелия определило его парафраз притчи о хозяине виноградника и о виноградарях (Мф 21, 33–46). Толстовская интерпретация притчи подчинена его пониманию христианской позиции человека как «работника» в мире своего «хозяина». Однако такое понимание притчи не является каноническим, ее канонические христианские смыслы связаны с судьбой Израиля в Священной Истории, со строительством Христом будущей Церкви:

43. Потому сказываю вам, что отнимется от вас Царство Божие и дано будет народу, приносящему плоды его <...>

45. И слышавши притчи Его, первосвященники и фарисеи поняли, что Он о них говорит» (Мф 21, 43; 45).

Наконец, евангельская цитата из Нагорной проповеди, которая призвана выразить суть того христианского откровения, которое открылось Нехлюдову: «Ищите Царства Божия и правды Его, а остальное приложится вам». Ср.: «Ищите же прежде Царства Божия и правды Его, и это все приложится вам» (Мф 6, 33).

Стих Нагорной проповеди здесь вновь выделен графически как цитата, однако Толстой вносит в него небольшое авторское изменение: вместо евангельского «и это все» он пишет «а остальное», оформляя это, тем не менее, как весь евангельский текст. Это же существенное «остальное» повторяется далее в рефлексии Нехлюдова с таким же графическим выделением; как бы ссылаясь на только что приведенную евангельскую цитату, на самом деле Толстой цитирует сам себя. В каноническом евангельском тексте нет (и не может быть) «остального», в нем все – «Царство Божие и правда Его», именно «это все» и может быть дано «ищущему Его» человеку.

Этот стих входит в проповедь Иисуса Христа о Божественном промысле о земном человеке, о каждой земной твари:

26. Взгляните на птиц небесных; они не сеют, не жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их <...>

32. <...> Отец ваш Небесный знает, что вы имеете нужду во всем этом.

33. Ищите же прежде Царства Божия и правды Его, и это все приложится вам (Мф 6, 26; 32–33).

К этому фрагменту Нагорной проповеди Толстой обращается не впервые. В «Войне и мире» именно 26 стих 6 главы Евангелия от Матфея определил смысловую кульминацию внутреннего монолога князя Андрея:

Да, им это должно казаться жалко!» подумал он. «А как это просто!

“Птицы небесные не сеют, ни жнут, но Отец ваш питает их”, сказал он сам себе и хотел то же сказать княжне; “но нет, они поймут это по своему, они не поймут! Этого они не могут понимать, что все эти чувства, которыми они дорожат, все эти мысли, кажутся нам так важны, что они – не нужны. Мы не можем понимать друг друга!” и он замолчал.

Канонические христианские смыслы этой проповеди Иисуса Христа о попечении Отца Небесного о каждой земной твари в обоих случаях обращения к ней Толстого сменяются представлением о непреодолимом «разрыве» между миром «Царствия Божия» и «остальным» миром, поэтому «не поймут!».

При этом именно поиск «Царства Божия» определяет пафос всего этого текста-контакта в целом. Евангелие предстает в восприятии Нехлюдова как «простые, ясные и практически исполнимые заповеди», направленные на достижение «высшего доступного человечеству блага – Царства Божия на земле». На этой основе, по его мнению, состоится «новое устройство человеческого общества». Его представления о преображенном и воскресшем «новом обществе» очевидно восходят как к Евангелию, так и к Откровению св. Иоанна Богослова. Однако Толстой не ориентирован на эсхатологизм Откровения во всей его полноте, здесь его религиозно-философская позиция близка хилиазму.

Глава 3. А. П. Чехов

В январе 1900 г. А. П. Чехов писал М. О. Меньшикову о финале романа Толстого «Воскресение»:

Конца у повести нет, а то, что есть, нельзя назвать концом. Писать, писать, а потом взять и свалить всё на текст из Евангелия, — это уж очень по-богословски <...> Почему текст из Евангелия, а не из Корана? Надо сначала уверовать в Евангелие, в то, что именно оно истина, а потом уж решать всё текстами⁷².

С точки зрения Чехова, закончить произведение каноническими христианскими текстами — значит, художественно не закончить его вообще, «то, что есть, нельзя назвать концом». Фактически здесь подвергается большому сомнению вообще возможность «решать текстами» / любыми религиозными каноническими текстами, «Евангелия» или «Корана», задачи создания художественного произведения. В этом письме также обозначена ключевая для осмысления темы «Чехов и евангельские тексты» проблема веры: «надо сначала уверовать в Евангелие».

Впервые проблема религиозности Чехова была поставлена в контексте русской религиозной философии: это работы С. Н. Булгакова «Чехов как мыслитель», В. В. Розанова «Наш “Антоша Чехонте”», Льва Шестова «Творчество из ничего (А. П. Чехов)», Б. К. Зайцева «Чехов», другие исследования. Современным чеховедением она актуализирована настолько, что стала важным направлением науки о писателе⁷³.

⁷² Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 9. М.: Наука, 1980 С. 29–30. Далее ссылки на это издание даются в тексте пособия с указанием в скобках тома и страницы; при ссылке на Письма указывается «П.».

⁷³ См.: Собенников А. С. Между «есть Бог» и «нет Бога»...: О религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997; Капустин Н. В. О библейских цитатах и реминисценциях в прозе Чехова

Вопрос о том, входят ли в знаменитое чеховское «святая святых» (П. 3, 11) собственно Бог, Христос, православие, волнует русскую мысль уже более ста лет.

Важным направлением этих размышлений является продолжающееся осмысление того мировоззренческого конфликта, который был сформирован в сознании будущего писателя насильственным приобщением детей Чеховых к православию и православной церковной службе. Павел Егорович Чехов был глубоко религиозным человеком и очень строгим отцом: дети пели в церковном хоре, должны были постоянно присутствовать на службах, даже грамоте сначала обучались по религиозным книгам. Отсюда у Чехова – глубокое и естественное знание православной церковной службы и Священного Писания. Но вот как описывал это уже взрослый писатель:

Я получил в детстве религиозное образование и такое же воспитание – с церковным пением, с чтением Апостола и кафизм в церкви, с исправным посещением утрени, с обязанностью помогать в алтаре и звонить на колокольне. И что же? Когда я теперь вспоминаю о своём детстве, то оно представляется мне довольно мрачным; религии у меня теперь нет. Знаете, когда, бывало, я и два моих брата среди церкви пели трио «Да исправится» или же «Архангельский глас», на нас все смотрели с умилением и завидовали моим родителям, мы же в это время чувствовали себя маленькими каторжниками <...> детство было страданием (П., 5, 20).

Но, конечно, знание церковного канона в семье Чехова останется на всю жизнь. Из письма Чехова А.С. Суворину о Пасхе в Мелихове:

Пасхальную утрению пели мы, т.е. моя фамилия и мои гости, молодые люди. Вышло очень хорошо и стройно, особенно обедня. Мужики остались предовольны и говорят, что никогда служба у них не проходила так торжественно (П 5, 46).

конца 1880-х–1890-х годов // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М.: Наука, 1993. С. 17–26; и др.

Как отмечает А.С. Собенников, «для оценки Чехова <...> крайне важен 1904 год, год смерти»⁷⁴, которая заставила современников и потомков писателя серьезно и глубоко осмысливать основные результаты и смыслы его творчества. Может быть, специфике чеховской «нерелигиозной религиозности» наиболее точно выразила в 1934-м г. М. Каллаш: «за стеной его (Чехова. – Е. Н.) собственно неверующего сознания где-то близко присутствует Христос»⁷⁵. Христос «присутствует» – но «где-то близко», более того, «за стеной».

Но особую роль в первичной постановке проблемы религиозности Чехова сыграла речь С. Н. Булгакова «Чехов как мыслитель» 1904 г. (затем опубликованная⁷⁶), в которой впервые в русской культуре была выдвинута и развернута концепция творчества Чехова в христианском аспекте.

Сам С. Н. Булгаков прекрасно осознавал новаторский характер поставленной им проблемы: «эта постановка вопроса, тема «Чехов и мыслитель» для многих, вероятно, звучит парадоксально»⁷⁷. «Парадоксальность» определялась тем, что для самого С. Н. Булгакова «мыслитель» означало «религиозный мыслитель», и творчество Чехова он рассматривал именно в этом ключе. Размышляя о «духовном капитале, оставленном нам Чеховым»⁷⁸, философ приходит к выводу о том, что «загадка о человеке в чеховской постановке может получить или религиозное разрешение, или... никакого. В первом случае он прямо приводит к самому центральному догмату христианской религии, учению о Голгофе и искуплении, во втором – к самому ужасающему и безнадежному пессимизму, оставля-

⁷⁴ Собенников А. С. Указ. соч. С. 9.

⁷⁵ Курдюмов М. [Каллаш М.] Сердце смятенное: О творчестве А. П. Чехова. 1904–2934. Paris, 1934. С. 129.

⁷⁶ Булгаков С. Н. Т. 2. С. 131–161.

⁷⁷ Там же. С. 134.

⁷⁸ Там же. С. 132.

ющему далеко позади разочарование Байрона»⁷⁹. Так С. Н. Булгаков обозначает два возможных для писателя пути: путь веры, христианства и путь неверия, пессимизма. «Мы дошли в характеристике мировоззрения Чехова до самого решительного пункта. Какой выход из неизбежной альтернативы избрал сам Чехов?»⁸⁰ – вот смысловая (и риторическая) кульминация булгаковской лекции.

Для ответа на этот вопрос С. Н. Булгаков в своей речи также задает две темы: это глубокое знание и изображение Чеховым народной веры, основанной на той бытовой культуре русского православия, в которую он был погружен в детстве; и отношение к религии современной писателю интеллигенции.

С. Н. Булгаков специально останавливается на чеховском изображении народной веры, подчеркивая «необыкновенную чуткость его к поэзии религиозного чувства и вообще глубокое и тонкое понимание религиозной психологии, в особенности же простолудинов. В этой области Чехов оставляет позади себя даже Толстого, приближаясь к Достоевскому»⁸¹.

В свою очередь, проблема отношения к христианству российской интеллигенции рубежа веков была окончательно сформулирована С. Н. Булгаковым в 1909 г. в финале его знаменитой «веховской» статьи «Героизм и подвижничество»: «Интеллигенция отвергла Христа, она отвернулась от Его лика, исторгла из сердца своего Его образ <...> Но странно, – она не в силах забыть об этой сердечной ране <...> Отказавшись от Христа, она носит печать Его на сердце своем и мечется в бессознательной тоске по Нем, не зная утоления своей жажде духовной»⁸². Именно это он и находит и в творчестве Чехова: «из сопоставления рассеянных и всегда скупых замечаний автора по этим интимным вопросам выносятся вполне определенное впечатление, что в них стыдливо и, быть может, не-

⁷⁹ Там же. С. 148.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Там же. С. 151–152.

⁸² Там же. С. 342.

сколько нерешительно отражается крепнущая религиозная вера, христианского оттенка <...> Вне этого предположения весь Чехов становится загадкой»⁸³.

Религиозный экфрасис в рассказе «Художество»

Рассказ «Художество» 1886 г. принадлежит к раннему творчеству Чехова; он посвящен одной из ведущих тем писателя – теме таланта (впереди – «Черный монах», «Чайка»...).

Одна из постоянных составляющих чеховской темы таланта – распадение одаренности человека и его личностных качеств (в изображении Чехова Коврин – гений или не совсем здоровый, безответственный человек, Аркадина и Тригорин – талантливые, но не самые достойные люди...).

То же самое – в раннем «Художестве»: талант здесь – «Серезка, малый лет тридцати, коротконогий, оборванный, весь облезлый» (4, 287), «ничтожество, лентяй, пьянчуга и мот» (4, 291). И в то же время «судьба» дала «ему редкий талант – удивлять раз в год весь мир своим искусством» (4, 288).

Сначала в рассказе развивается также очень чеховская тема «нервности», неуравновешенности таланта:

Тут Серезка являет себя <...> во всем величии своего таланта. Его болтовне, попрекам, капризам и прихотям нет конца <...> Не удовлетворяют его ни инструменты, ни погода, ни собственный талант; ничто не нравится (4, 290).

Но в конечном счете на фоне уникального таланта его человеческая индивидуальность оказывается совершенно неважной:

Все улыбаются ему, сочувствуют, величают Сергеем Никитичем, все чувствуют, что художество есть не его личное, а общее, народное дело. Один творит, остальные ему помогают. Серезка сам по себе ничтожество, лентяй, пьянчуга и мот, но когда он с су-

⁸³ Там же. С. 151.

риком или с циркулем в руках, то он уже нечто высшее, Божий слуга (4, 291).

«Раз в год» – потому что талант Сережки состоит в том, что он совершенно гениально строит Иордань – прорубь для купания в Крещение.

Произведение основано на православном церковном календаре, в центре – религиозный экфрасис Крещения, крещенского водосвятия, «торжество и радость общей народной молитвы» (4, 292), мистерия русского православного праздника с его особой детски-простодушной и потому необыкновенно обаятельной атмосферой радостного единения всех в Боге:

Наверху раздается благовест... Тысячи голов обнажаются, движутся тысячи рук, – тысячи крестных знамений!

И Сережка не знает, куда деваться от нетерпения. Но вот, наконец, звонят к «Достоиню»; затем, полчаса спустя, на колокольне и в толпе заметно какое-то волнение. Из церкви одну за другою выносят хоругви, раздается бойкий, спешащий трезвон. Сережка дрожащей рукой сдергивает рогожи... и народ видит нечто необычайное. Аналой, деревянный круг, колышки и крест на льду переливают тысячами красок. Крест и голубь испускают из себя такие лучи, что смотреть больно... Боже милостивый, как хорошо! В толпе пробегает гул удивления и восторга; трезвон делается еще громче, день еще яснее. Хоругви колышутся и движутся над толпой, точно по волнам. Крестный ход, сияя ризами икон и духовенства, медленно сходит вниз по дороге и направляется к Иордани. Машут колокольне руками, чтобы там перестали звонить, и водосвятие начинается. Служат долго, медленно, видимо стараясь продлить торжество и радость общей народной молитвы. Тишина.

Но вот погружают крест, и воздух оглашается необыкновенным гулом. Пальба из ружей, трезвон, громкие выражения восторга, крики и давка в погоне за колышками. Сережка прислушивается к этому гулу, видит тысячи устремленных на него глаз, и душа лентя наполняется чувством славы и торжества (4, 291–292).

Здесь создан единый образ народа, организованный принципом соборности: «крестный ход», «тысячи народа», «тысячи голов обнажаются, движутся тысячи рук, – тысячи крестных знамений!»

Объединяет всех православный церковный праздник, поэтому в этом мире в принципе отсутствует традиционная проблематика разрыва и конфликта между талантом и «толпой», Сережка делает «общее, народное дело», он – «Божий слуга».

Рассказ под названием «Художество» посвящен описанию религиозного искусства. Как писал о религиозном искусстве С. Н. Булгаков, «творчество должна быть связано с религиозной ценностью человека <...> Спаянность внешнего делания и религиозного – есть вдохновение (духовный артистизм)»⁸⁴. И здесь же: «бытовое благочестие русского народа, выросшее веками, есть яркий образ победы культуры»⁸⁵. Именно об этом – чеховский рассказ «Художество», в нем описан канонический тип искусства, основанный на многовековом церковном и культурном православном каноне.

Поэтому каждый год Сережка воспроизводит свою «знаменитую Иордань» (4, 291). Описание процесса его творчества дано как выполнение определенной художественной «задачи» (14, 290), и это показательно поддержано модальностью долженствования:

Около проруби, покрытой изукрашенным кругом, должен стоять аналой; на аналое нужно выточить крест и раскрытое Евангелие <...> За аналоем будет стоять высокий крест <...> На кресте голубь, выточенный из льда <...> Такова задача» (14, 290).

Позиция религиозного художника Сережки как «Божьего слуги» ориентирована на Бога и на «весь мир» (4, 288), мир народный и природный одновременно, и именно в их единстве он обретает «славу и торжество»:

Боже милостивый, как хорошо! В толпе пробегает гул удивления и восторга; трезвон делается еще громче, день еще яснее.

⁸⁴ Булгаков С. Н. Т. 2. С. 643.

⁸⁵ Там же. С. 642.

Таков религиозный экфрасис православного праздника Крещения в рассказе Чехова «Художество».

Евангельский текст в рассказе «Студент»

С. Н. Булгаков в своей статье «Чехов как мыслитель» рассказ «Студент» называет «драгоценнейшим перлом чеховского творчества, где на трех страницах вмещено огромное содержание»⁸⁶. Говоря о финальном внутреннем монологе героя, философ отмечает: «Трудно определить <...>, где кончается студент и начинается сам автор»⁸⁷.

Рассказ «Студент» – яркое явление зрелой прозы Чехова; впервые он был опубликован в 1894 г. в газете «Русские ведомости» и в том же году вошел в чеховский сборник «Повести и рассказы».

Этот рассказ, как и «Художество», определяется общим кругом мотивов православных праздников и церковной службы; здесь на смену Крещению приходит Страстная пятница и Пасха.

Главный герой рассказа – «Иван Великопольский, студент духовной академии, сын дьячка» (8, 306). Его «студенчество» столь важно для Чехова, что он выносит это в название рассказа.

В русской культуре второй половины XIX в. с понятием «студент» связывалось прежде всего представление о российской интеллигенции, причем в первую очередь об интеллигенции демократического и материалистического толка, и заглавием «Студент» Чехов изначально включает свой рассказ в круг подобной проблематики. Но его студент для этого культурного контекста необычен: он «студент духовной академии». Б. К. Зайцев позже напишет: «"Студент" был напечатан в <...> либеральной газете нашего детства. Вероятно, с недоумением читали этот рассказ интеллигентны с бородами клинушкой, честные курсистки и благородные ста-

⁸⁶ Булгаков С. Н. Т. 2. С. 151.

⁸⁷ Там же.

тистики»⁸⁸. Чеховский герой интеллигентен и религиозен, а в культурном контексте эпохи эти две основные составляющие его образа находились скорее в конфликте, чем в гармонии. Проблематика чеховского рассказа может быть уточнена как вопрос о религиозности современной российской интеллигенции. Этот вопрос был важен и для самого Чехова с его детским церковным опытом и последующим утверждением: «религии теперь у меня нет».

Поэтому тема «студенчества» несет в себе еще один смысл – смысл юности как особого этапа в духовной жизни человека, когда он, «получивший в детстве религиозное образование и такое же воспитание», начинает переходить от неосознанной детской религиозности либо к неверию, либо к вере взрослого человека, вере личной и интимно сформировавшейся, глубоко прочувствованной и поэтому осмысленной. «Недаром из семинарий и духовных училищ вышло столько атеистов», – размышлял Чехов в одном из писем к А. С. Суворину (П 5, 25). «Студенчество» может стать в равной мере и «обучением» неверию, и «обучением» вере.

Тема Петра, преданного Христу и предавшего Его, становится здесь своеобразным христианским «архетипом» российской интеллигенции. Г.А. Шалюгин, изучавший Библию, хранящуюся в Доме-музее Чехова в Ялте, пишет об особом внимании писателя к тексту об отречении Петра, который «отмечен кружочком, тремя галочками и знаком ”нота бене”»⁸⁹.

Действие рассказа происходит холодным вечером Страстной пятницы накануне Пасхи. «Иван Великопольский, студент духовной академии, сын дьячка» переживает тяжелое состояние «тоски» и «мрака», мир воспринимается им как «пустыня», как «мрачный», «жуткий», «мучительный», как бездомность: «возвращаясь домой», «не хотелось домой» (8, 306). Человек, вдруг затерявшийся в

⁸⁸ Зайцев Б. К. Далекое. М.: Сов. писатель, 1991. С. 341.

⁸⁹ Шалюгин Г. А. Рассказ «Архиерей» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в Ялте. М.: Гос. б-ка им. В. И. Ленина, 1983. С. 29.

холодном, бесчеловечном пространстве, ощутивший свое абсолютное одиночество, потерю всех возможных опор – и религиозных, и родительских (что в семьях русского духовенства, очевидно, взаимосвязано). Именно поэтому мысли студента о родителях окрашены неприязнью, а сам он осознанно грешит: охотится на Страстной.

Чехов здесь организует сюжетную ситуацию, в которой его герой спасается евангельским текстом, из состояния отчаяния он выходит актом пересказа Евангелия двум деревенским бабам, случайно встретившимся на его пути. Сюжет «Студента» строится не событием, а явлением совершенно иного качества – текстом: он представляет собой акт и процесс проговаривания героем христианского текста. Собственно говоря, евангельский текст в нем и становится событием.

И это – на фоне его письма о финале «Воскресения», где претензия к Толстому – именно евангельский текст.

Студента в начале рассказа можно соотнести с героями Достоевского – другими русскими мальчиками-студентами, проходящими через искушение сомнений в Боге, через бунт против созданной им земной жизни, трагически переживающими разрыв между Творцом и тварным миром.

Если Раскольников выстраивал свою теорию, опираясь на опыт мировой истории, то чеховский герой сначала размышляет о российской истории: «точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре» (8, 306), она внушает ему чувство «ужаса» (8, 306), и только в историческом же процессе он может найти опору для его преодоления. Но для этого из всей мировой истории человечества Студент выбирает Священную Историю, и в его размышлениях российского императора Петра сменяет апостол Петр.

Образ Студента у Чехова выразил те противоположные смыслы и выполнил те сюжетные функции, которые у Достоевского были «распределены» между Раскольниковым и Соней: он одновременно и проходит через искушение религиозного сомнения, и является ис-

тинным миссионером, проповедующим Евангелие. Подобно Соне, евангельскую притчу об отречении апостола Петра он преобразует в проповедь. Совмещение таких, казалось бы, противоположных позиций в одном образе оказалось возможным потому, что Студент пересказывает Евангелие в равной степени как женщинам, так самому себе, евангельским словом он просветляет и преображает окруживший его страшный мир и делает это вполне сознательно.

Первый шаг Студента из пространства страха и отчаяния – шаг к людям и теплу, к двум бабам у костра. Но сначала эта ситуация встречи только развивает и усиливает мотив человеческой бездомности и одиночества, мотив невозможности истинного понимания и контакта: странно-избыточное двойное вдовство баб («две вдовы, мать и дочь»), давшее даже название их огородам – «вдовиш» (8, 306). Они сначала студента испугались и «вздогнули», «не узнали», а потом, хотя Василиса и «улыбнулась приветливо», и «поговорили», но Лукерья все время «молчала, и выражение у нее было странное, как у глухонемой» (8, 306-307).

Тогда герой делает следующий шаг в преодолении своего страха и теперь уже их общего одиночества: он обращается к Евангелию и начинает говорить о страстной ночи Священной Истории:

Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр, – сказал студент, протягивая к огню руки. – Значит, и тогда было холодно. Ах, какая то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности унылая, длинная ночь!

Он посмотрел кругом на потемки, судорожно встряхнул головой и спросил:

– Небось, была на двенадцати евангелиях?

– Была, – ответила Василиса.

– Если помнишь, во время тайной вечери Петр сказал Иисусу: «С Тобою я готов и в темницу и на смерть». А Господь ему на это: «Говорю тебе, Петр, не пропоет сегодня петел, то есть петух, как ты трижды отречешься, что не знаешь меня». После вечери Иисус смертельно тосковал в саду и молился, а бедный Петр истомился

душой, ослабел, веки у него отяжелели, и он никак не мог побороть сна. Спал. Потом, ты слышала, Иуда в ту же ночь поцеловал Иисуса и предал Его мучителям. Его связанного вели к первосвященнику и били, а Петр, изнеможенный, замученный тоской и тревогой, понимаешь ли, не выспавшийся, предчувствуя, что вот-вот на земле произойдет что-то ужасное, шел вслед... Он страстно, без памяти любил Иисуса, и теперь видел издали, как Его били...

Лукерья оставила ложки и устремила неподвижный взгляд на студента.

– Пришли к первосвященнику, – продолжал он – Иисуса стали допрашивать, а работники тем временем развели среди двора огонь, потому что было холодно, и грелись. С ними около костра стоял Петр и тоже грелся, как вот я теперь. Одна женщина, увидев его, сказала: «И этот был с Иисусом», то есть, что и его, мол, нужно вести к допросу. И все работники, что находились около огня, должно быть, подозрительно и сурово поглядели на него, потому что он смутился и сказал: «Я не знаю Его». Немного погодя опять кто-то узнал в нем одного из учеников Иисуса и сказал: «И ты из них». Но он опять отрекся. И в третий раз кто-то обратился к нему: «Не тебя ли сегодня я видел с Ним в саду?» Он третий раз отрекся. И после этого раза тотчас же запел петух, и Петр, взглянув издали на Иисуса, вспомнил слова, которые Он сказал ему на вечери... Вспомнил, очнулся, пошел со двора и горько-горько заплакал. В Евангелии сказано: «Ишед вон, плакася горько». Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине слышатся глухие рыдания... (8, 307–308).

О ночи Страстей Господних рассказывают все евангелисты. Чехов в основном ориентирован на три Евангелия – от Матфея (Мф 26 34, 38, 43, 67, 69–75), от Луки (Лк 22 33–34, 54–62) и от Иоанна (Ин 18 15–18, 25–27).

Имена персонажей рассказа «Иван» и «Лукерья» как женский вариант имени «Лука» совпадают с именами евангелистов. «Великопольский»: если имя связано с кругом христианских смыслов, то фамилия несет в себе мотив земли, мотив «великого поля», открытых пространств земной природы. В связи с образами женщин

также входит мотив земли: «Костер горел жарко, освещая далеко кругом вспаханную землю <...> Лукерья <...> сидела на земле» (8, 306). Для рассказа Чехова оказывается важна эта взаимосвязь евангельского текста и мотива земли: «Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр, – сказал студент, протягивая к огню руки». Этот одновременный физический и речевой жест – протянуть руки к огню и назвать Евангелие – задает первое и, может быть, ведущее ощущение, связанное в рассказе с евангельским текстом – это тепло. Тепло в холодном, темном мире, окружающем человека. Таков первый контакт чеховского контекста с Евангелием.

Называнием «двенадцати евангелий» осуществляется первый контакт с евангельским текстом двух других героинь рассказа – деревенских женщин. Канонический христианский текст представлен здесь как текст и евангельский, и богослужебный одновременно. Прежде чем начать свой евангельский рассказ, Студент убеждается – не в том, что слушатели не знают его, а, наоборот, в том, что знают. И далее его повествование постоянно перебивается обращениями к Василисе «ты слышала», «понимаешь ли»... Истинное общение между героями этого рассказа оказывается возможным только в рамках и по поводу сакрального христианского текста, поскольку, только опираясь на него, люди могут размышлять о себе, о своих страхах... Однако если Студент знает евангельский текст опять-таки в силу своего «религиозного образования и воспитания», то для деревенских женщин самый очевидный способ приобщения к нему – это церковь, церковная служба. Поэтому мотив церковной службы необходим прежде всего для них.

В сущности, даже начальные мотивы тьмы и муки в рассказе глубинно заданы христианской Священной Историей, повествующей о гефсиманской ночи Христа. Они закреплены и в чинопоследовании церковной службы: «Богослужение великого пятка во всей силе воспроизводит страсти, смерть и погребение Господа. «Последование страстей», содержащее 12 евангельских чтений

об этих страстях и сопровождающееся соответствующими песнопениями, заставляют молящихся присутствовать у креста. По благочестивому обычаю, зажженные свечи, которые все держат в руках во время евангельского чтения, приносятся в жилища, и вся церковь с горящими огнями движется в ночной темноте, подобно свету "который светит во тьме, и тьма его не объяла"⁹⁰, – пишет С. Н. Булгаков о чине пасхальной службы. Можно предположить, что именно пасхальная служба глубинно обусловила чеховскую образную систему рассказа, в котором на фоне описания «тьмы» и «огня» появляются «двенадцать евангелий».

На этой основе у Чехова организована целая система разных способов взаимодействия с евангельским текстом: он явлен здесь как точная цитата – в церковнославянском и русском переводах, заключенная и не заключенная в кавычки, как неточная цитата, наконец, как парафраз, в котором можно особо выделить еще и стилизацию.

Бытование евангельского текста у Чехова характеризуется прежде всего церковнославянским «обрамлением»: «петел, то есть петух»; «И исшед вон, плакася горько». Церковнославянское «исшед вон, плакася горько» является точной и оформленной в кавычки евангельской цитатой и при этом – смысловой кульминацией и евангельской притчи о Петре, и ее пересказа Студентом у Чехова: «Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине слышатся глухие рыдания».

Но показательно и то, что в первом случае церковнославянское слово переведено на современный русский язык: «петел, то есть петух», что нужно герою для «адаптации» сакрального слова Господа своим слушательницам.

В целом же этот текст-контакт Чехова организован парафразом, в котором можно выделить два типа взаимодействия с евангельским текстом: пересказ – стилизация, предельно близкая к перво-

⁹⁰ Булгаков С., прот. Православие... С. 281.

источнику, и пересказ – создание оригинального авторского текста. Ср., например:

Иуда в ту же ночь поцеловал Иисуса и предал Его мучителям. Его связанного вели к первосвященнику и били, а Петр, измученный, замученный тоской и тревогой, понимаешь ли, не выпавшийся, предчувствуя, что вот-вот на земле произойдет что-то ужасное, шел вслед.

– Иуда! Целованием ли предаешь Сына Человеческого? <...>

Взяв Его, повели, и привели в дом первосвященника. Петр же следовал издали (Лк 22 48, 54).

Евангельский текст преобразован по-разному, в зависимости от того, об Иисусе или о Петре идет речь: слово об Иисусе пиететно стилизовано лексикой, синтаксическими конструкциями, словом Евангелия; по поводу Петра же организован оригинальный, интенсивно-образный художественный текст. В результате этого, как «Кане Галилейской» Достоевского, создается «реалистическая» картина трагического момента Священной Истории – гефсиманской ночи Иисуса Христа.

Причем у Чехова здесь два героя – Иисус и Петр, две ночи – Иисуса и Петра, два круга мучений... Чехов в евангельском тексте о гефсиманской ночи Иисуса особо выделил притчу об отречении Петра, земного человека, специально сосредоточился именно на ней. Смысловой кульминацией рассказа-проповеди Студента становится момент осознания Петром своего предательства и акт покаяния: «исшел вон, плакася горько». Евангельский текст о смерти Иисуса Христа и его последующем Воскресении у Чехова порождает прежде всего размышления о возможностях преображения земного человека, земной жизни.

Преображение через покаяние апостола Петра оказывает реальное сюжетное воздействие на мир чеховского рассказа, и на Студента – российского интеллигента, и на русских деревенских баб, наконец, на всю картину мироздания. В финале произведения преобразуются и Студент, и женщины, и окружающий их мир. Ре-

зультатом проговаривания евангельского текста стало для Студента рождение особого чувства существующей реальной связи между событием Священной Истории и современностью:

то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему – к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям <...> правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле <...> и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла (8, 309).

Проблематика преображения обусловила принадлежность «Студента» к жанровому канону пасхального рассказа.

Вместо заключения

Изучение литературы в религиозном аспекте является сложной методологической проблемой.

Выявление христианских тем, мотивов и образов в процессе преподавания дисциплин по истории русской литературы является сложной дидактической проблемой.

Посильному обозначению и решению указанных проблем посвящено данное пособие.

Базовой методологической и теоретической категорией стал здесь «евангельский текст», который, в зависимости от разных реальных художественных контекстов, уточняется как «евангельская цитата» и «текст-контакт», «религиозный экфрасис», «экфрасис религиозной живописи» и «экфрасис церковной службы».

Материал пособия составили отдельные произведения Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова.

Поскольку именно эти писатели гениально определили специфику русской литературы последней трети XIX в., в пособии выявлены существенные закономерности бытования христианских идей, мотивов и образов в русской литературе эпохи в целом.

Предложенная в пособии методология и методика анализа русской литературы в религиозном аспекте может быть распространена на другие произведения Достоевского, Толстого, Чехова и их современников; см. Приложение.

В Приложении даются темы письменных работ, которые используются в учебном процессе как форма текущего контроля успеваемости студентов.

Темы письменных работ

1. «Сикстинская мадонна» Рафаэля в романах Ф. М. Достоевского.
2. Религиозный экфрасис в романе Ф. М. Достоевского «Бесы».
3. Религиозный экфрасис в романе Ф. М. Достоевского «Подорожник».
4. Евангельский текст в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».
5. Религиозный экфрасис в автобиографической трилогии Л. Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность».
6. Экфрасис церковной службы в романе-эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир».
7. Библейский эпиграф к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина».
8. Описание церковной службы в романе Л. Н. Толстого «Воскресение».
9. Религиозный экфрасис в рассказе А. П. Чехова «Святою ночью».
10. Религиозный экфрасис в рассказе А. П. Чехова «Архиерей».
11. Евангельский текст в драме А. П. Чехова.
12. Евангельский текст в хронике Н. С. Лескова «Очарованный странник».
13. Религиозный экфрасис в повести В. Г. Короленко «Слепой музыкант».
14. Евангельский текст в поэзии В. С. Соловьева.
15. Пасха в романах Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого.
16. Образ монаха в произведениях А. П. Чехова и Н. С. Лескова.
17. Анализ работы В. С. Соловьева «Три речи в память Достоевского».

18. Анализ работы В. В. Розанова ««Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Опыт критического комментария»».
19. Анализ статьи С. Н. Булгакова «Человек и художник».
20. Анализ статьи С. Н. Булгакова «Чехов как мыслитель».

Учебное издание

НОВИКОВА Елена Георгиевна

**Евангельский текст в русской
литературе последней трети XIX в.**

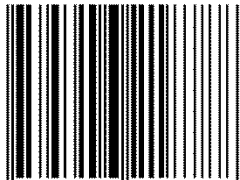
Учебное пособие

Редактор Ю.П. Готфрид
Компьютерная верстка А.И. Лелюю
Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано к печати 26.02.2020 г. Формат 60×84¹/₁₆.
Бумага для офисной техники. Гарнитура Times.
Печ. л. 6. Усл. печ. л. 5,6.
Тираж 50 экз. Заказ № 4255.

Отпечатано на оборудовании
Издательского Дома
Томского государственного университета
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36
Тел. 8+(382-2)–52-98-49
Сайт: <http://publish.tsu.ru>
E-mail: rio.tsu@mail.ru

ISBN 978-5-94621-878-8



9 785946 218788