

УДК 821.161.1.

Шараков С.А.

*Санкт-Петербургский университет сервиса и экономики
(Старорусский филиал)*

ЕВАНГЕЛЬСКОЕ СЛОВО В ПОЭТИКЕ ДОСТОЕВСКОГО

S. Sharakov

*St-Petersburg State University of Service and Economics
(Starorusskii branch)*

WORD OF THE GOSPEL IN DOSTOYEVSKY'S POETICS

Аннотация. Автор статьи рассматривает особенности художественного мышления Ф.М. Достоевского, в частности, отношение писателя к Евангелию. Анализ образного мира романа «Братья Карамазовы» позволяет выдвинуть тезис: евангельское слово в поэтике Достоевского не соотносится с иконическим и каноническим пониманием образотворчества писателя, а является порождающей моделью, то есть символом.

Ключевые слова: евангельский первообраз, евангельское слово, символ, иконичность, каноничность, поэтика, Достоевский, духовный реализм, земной реализм, святитель Игнатий (Брянчанинов), порождающая модель.

Abstract. The author of the article considers the peculiarities of the Dostoevsky's artistic thinking, his attitude towards the Gospel in particular. The analysis of the images of the novel "The Brothers Karamazov" makes it possible to state that gospel words in the Dostoevsky's style don't correlate with the iconic and canonic interpretation of the writer's conception but these words are the creating model, i.e. the symbol.

Key words: the Gospel preimage, the Gospel word, symbol, iconicity, canonical, style/poetic manner, Dostoevsky, spiritual realism, earthly realism, Saint Ignatius (Bryanchaninov), the creating model.

Тема евангельского слова в творчестве Достоевского исследована достаточно подробно. Но остаются открытыми, естественно, некоторые вопросы. В частности, речь пойдёт о выразительной сфере, конкретно, о соотношении евангельского слова со словом художественным в поэтике писателя.

Наиболее точно, представляется, на этот вопрос отвечает Т.А. Касаткина: «Священная история не повторяется, но со-творяется вечно, и её присутствие во времени ощутимо и в основном тексте романов Достоевского. Для Достоевского характерен иной ход (не повторение!), иное движение истории и метаистории, постоянное присутствие метаистории в истории, постоянное проявление, проступание евангельских первообразов в исторических «образах» человеческой повседневности, нисхождение вечности во время. Такое отображение явлено не только в эпилогах, но в структуре самого романа вечность сквозит сквозь ткань времени. От первого великого романа к последнему все тоньше становится ткань, и если история Раскольникова соотнесена с историей Лазаря четверодневного именно как с прообразом и прототипом, то в романе «Братья Карамазовы» мы имеем уже как бы продление самой Евангельской истории во все времена» [2, с. 307-308].

Но определение, что даёт исследовательница, характеризуя выразительную предметность у Достоевского, вызывает наше несогласие. Как полагает Касаткина, образы становятся у До-

стоевского обра́зами [2, с. 224]. То есть писатель не только изображал словесные иконы, но и мыслил иконично. Закономерный итог такой логики – признание образотворчества Достоевского каноническим. «...И само воплощение это оказывается каноническим, то есть словом творится не что иное, как православный образ, икона» [2, с. 224].

Другими словами, выразительная сфера у Достоевского иконична. Но ведь икона сама по себе имеет свои ЧТО и КАК, свою содержательность и свою выразительность. Поэтому такой ответ, на наш взгляд, выглядит слишком общим. Выразительная сфера иконы, по утверждению Л. Успенского, основана на символе [8, с. 65]. Нужно сказать, что данное положение, представляется, более соответствует художественному мышлению Достоевского: связь евангельского прообраза с романскими образами в сфере выразительной носит у писателя символический характер. Можно сказать, что прообраз, если брать его выразительную составляющую, и есть символ.

Но и это наименование достаточно неопределённо в силу многозначности понятия символа. Следует установить его существо. И здесь мы опираемся на многолетние исследования А.Ф. Лосева, который «самое са́мó» символа находил в понятии порождающей модели. Порождающая модель – закон разложения, воплощения общего в единичное [4, с. 15]. На наш взгляд, характер символизма Достоевского связан именно с данным понятием. Что здесь имеется в виду? Евангельское слово двояко выражается в романах писателя – на уровне художественного образа и на уровне сюжета. В первом случае оно порождает логику образа, во втором – воплощается в виде духовных законов, от исполнения или нарушения которых так или иначе складывается судьба героев.

Здесь стоит сказать ещё об одной особенности отношения Достоевского к Евангелию. Смысловая полнота евангельского слова не зависит от того, каким его видит и как к нему относится тот или иной герой, через

которого Евангелие зачастую и входит на страницы романов: процитированное даже с кощунственной целью, оно оказывается порождающей моделью. В этом случае можно говорить о внеконтекстуальности Евангелия в художественном мышлении писателя.

Обратимся к роману «Братья Карамазовы» – наиболее насыщенному евангельскими цитатами, сюжетами и образами произведению Достоевского. В первых двух книгах более других цитирует Евангелие Фёдор Павлович. После смерти первой жены, как сказано, он побежал по улице и с радостью кричал: «Ныне отпускаеши (14; 9).¹ В диалоге с Зосимой он обращается к старцу: «Блаженно чрево, носившее тебя, и сосцы, тебя питавшие, – сосцы особенно!» (14; 40). Далее он продолжает: «Учитель! – повергся он вдруг на колени, – что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную?» (14; 41). Себя старик Карамазов аттестует также словами Евангелия: «Вистину ложь есть и отец лжи» (14; 41). Очевидно, что во всех случаях Федор Павлович кощунствует. Но независимо от контекста евангельское слово входит в художественный мир романа, как было сказано, в своей полноте и создаёт символическое пространство – возводит реалии русской жизни XIX века до определений вечности.

Так, «Ныне отпускаеши» – это начальные слова молитвы Симеона-Богоприимца, которые знаменуют свершение пророчества Исайи о Рождестве Иисуса Христа и о наступлении новой жизни. Эта новая жизнь, как узнаем мы из Евангелия, есть спасение миру, «свет и просвещение язычников и славу народа Твоего Израиля» (Лк. 2; 32). Логика движения от ветхого к новому, от языческого к благодатному трансформируется в творческом сознании Достоевского в логику создания романских образов. Примечательна в этом отношении художественная деталь, связанная с именами героев. В частности, речь идёт о жёнах Фёдора Павловича. Аделаида,

¹ Здесь и далее все цитаты из произведений Ф.М. Достоевского приводятся по изданию: Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. – Л.: Наука, 1972-1990.

имя первой жены, с немецкого – благородная; София, имя второй жены, с греческого – мудрость. Благо-родство обозначает принадлежность к родовому началу, мудрость же суть категория мира духовного. И если поместить имена жён в пространство молитвы «Ныне отпускаеши», то можно увидеть, что логика движения от языческого к благодатному здесь сохраняется. Соответствуют тому и имена сыновей: имя сыну Аделаиды Ивановны Дмитрий – рождённый от Деметры с греческого; имена детей Софии Ивановны – Иван и Алеша – Божья благодать и человек Божий с греческого. Таким образом, евангельское слово задаёт символическую глубину произведения и семья Карамазовых становится символом семьи человеческой.

Для самого героя, как уже отмечалось, евангельское слово выражается в виде духовных законов, исполнение или нарушение которых задаёт колею судьбы героя. В данном случае речь идёт о законе духовного роста, заложенном в молитве «Ныне отпускаеши»: «Если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется» (2 Кор. 4; 16). Суть закона в том, что душа человеческая изменяется от примитивного животного состояния в невозрождённом человеке до обожения природы святого, уподобившегося Христу. Он действителен как в отношении человека, так и в отношении истории человечества. Если не происходит возрастания, то наступает закоснение, остановка духовного роста, что равносильно духовному умиранию [6, с. 90-104]. Образы основных действующих лиц романа выстроены в соответствии с законом духовного роста: они либо духовно возрастают, либо деградируют. Логика духовного роста прослеживается и в образе Фёдора Павловича. Его семейная жизнь с первой женой строится по законам ветхим, языческим. Характерна в этом смысле деталь: женитьба сопровождается языческим обычаем – увозом невесты. «Беспорядочная» с «вечными ссорами» семейная жизнь и внезапная смерть жены могла бы стать поворотной в судьбе героя. Крушение семьи принуди-

тельно подсказывало рассмотреть причины трагедии, посмотреть на произошедшее другими глазами. И «Ныне отпускаеши» в устах Фёдора Павловича косвенно свидетельствует о том, что христианское объяснение случившегося ему было открыто. Осталось сделать шаг от жизни по стихиям мира сего к жизни новой, благодатной – покаяться. Но этого не происходит: старик Карамазов и во второй раз женится увозом. Нарушение закона духовного роста становится причиной духовной и естественной смерти героя. Логика духовного умирания обнаруживается в его отношениях с женщинами. В первом браке Фёдор Павлович, по словам повествователя, преследует цели обогащения и карьеры. Это идеальные устремления, пусть и искажённые страстями сребролюбия и тщеславия. Здесь просматривается попытка утвердиться на земле без Бога, что и задаёт «идеализм» цели. Не случайно повествователь так заключает объяснение причины женитьбы героя: «А между тем одна только эта женщина не произвела в нём со страстной стороны никакого особого впечатления» (14; 8). После смерти Аделаиды Ивановны Фёдор Павлович, как утверждают жители города, «обижает» Лизавету Смердящую. «У плетня, в крапиве и в лопушнике, усмотрела наша компания спящую Лизавету. /.../. Одному барчонку пришёл вдруг в голову совершенно эксцентрический вопрос на невозможную тему: «Можно ли, дескать, хотя кому бы то ни было, счесть такого зверя за женщину, вот хоть бы теперь и проч.». Все с гордым омерзением решили, что нельзя. Но в этой кучке случился Фёдор Павлович, и он мигом выскочил и решил, что можно счесть за женщину, даже очень, и что тут даже нечто особого рода пикантное...» (14; 91). Здесь обращает на себя внимание отношение к женщине, которое лишено всякого идеального начала: в восприятии подгулявшей компании Лизавета воспринимается в качестве животного – зверя. Фёдор Павлович находит в этом «пикантность». За данным словом, по сути, скрывается оправдание блудной страсти. Предел же падения, можно

сделать вывод, настаёт, когда старик Карамазов женится во второй раз. Он «прельщается» красотой и невинностью Софьи Ивановны. В этом отношении, существенно признание героя: «Меня эти невинные глазки как бритвой тогда по душе полоснули» (14; 13). «Бритва по душе» – это боль, страдание, смерть. Невинность глубоко ранит героя. Это уже вполне адское состояние, при котором человек не выносит присутствия нравственной чистоты. Такое состояние указывает на то, что его носитель уже не принадлежит себе, является орудием дьявола. Пока воля сохраняется, пусть и слабая, пока идёт борьба, человек только закрывается от добра в своей страсти. Но когда воля полностью подчинена, настёт момент одержимости идеей истребления и забвения добра. Вот истинная причина, по которой Фёдор Павлович «попирает» «обыкновенные брачные приличия» и устраивает в присутствии жены оргии с «дурными женщинами». Это подтверждает и сам герой, называя себя «отцом лжи». И уже в диалоге с Зосимой он повторяет евангельских фарисеев: «Учитель! /.../, - что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную?». Так задаётся символическое пространство встречи в келье Зосимы: сцена «семейной сходимки» в монастыре символизирует суд фарисеев над Иисусом Христом. Судит Зосиму, образ которого в этой сцене соотносится с образом Иисуса Христа не только Фёдор Павлович, но и Миусов, и Ракитин, и мадам Хохлакова. Для действующих лиц романа евангельское слово преломляется в виде духовного закона: не суди, да не судим будешь. Символизм сцены указывает на то, что всякое осуждение становится судом над Христом. Через осуждение человек подражает бесам и помогает им губить себя и ближних [6, с. 719].

Таким образом, можно сделать вывод из приведённых примеров, евангельское слово в романе является законом создания романских образов и законом духовного становления героев. По сути, Достоевский смотрит на мир глазами Евангелия. Такой тип отношения к Св. Писанию, свойственный средневе-

ковому книжнику-христианину, Л.В. Левшун называет типологической экзегезой. Библейский текст при этом «предстаёт как икона, символ истинной реальности, к которой стремится и от которой получает бытие реальность земная». Данному типу творчества свойственен такой элемент стиля, как обратная перспектива, так как художник изображает не сам мир, но то, как этот мир отражён в зеркале вечности. Типологическая экзегеза даёт каноничность образу [3, с. 119-121]. Перекличка с Достоевским очевидна. И, кажется, следует согласиться с тезисом о каноничности образотворчества писателя.

И все же есть все основания не соглашаться вполне с подходом, согласно которому субъектность Св. Писания как мировоззренческая установка порождает иконичность (обратная перспектива) и, соответственно, каноничность образотворчества. Надо сказать, что установки на субъектность Св. Писания недостаточно для признания образа иконичным, а искусства – каноничным, то есть пригодным для церковного обихода. Ведь тогда для церковности будет достаточно наличия иконической техники письма. Глубинное существо каноничности заключается в том, что каноническое искусство обладает беспримесной духовной чистотой и только в этом своем начале может быть опознано Церковью в качестве своего. Иными словами, глубинным основанием каноничности и иконичности является православная аскетика, согласно которой чистота ума зависит от чистоты сердца. Каноничность художественного творения предполагает единственно верную последовательность: сначала очищение тела, ума и сердца от страстей, нисхождение благодати Св. Духа в очищенное сердце и только затем само творчество. Здесь последовательность меняется: очищенное сердце уже предлагает уму преобразённые ощущения. Но в художественной практике может иметь место канонически безупречная установка ума при неочищенном сердце, так как ум легко принимает те положения, истинность которых для него становится оче-

видной. Сердце же, как отмечает св. Игнатий (Брянчанинов), не вдруг и нелегко принимает новые благодатные ощущения [5, с. 378-379]. Так зачастую возникает несоответствие между установкой ума и сердечными движениями.

Указанная разница в духовном устройении настолько серьёзна, что в художественной практике даёт разные типы образотворчества. Важно иметь в виду, что различие это проявляется не столько в отношении к Св. Писанию, сколько в приложении евангельского слова к действительности: главная проблема заключается в том, как открыть, увидеть смысл земного события через Евангелие.

Каноничность задаёт тип образотворчества, основанный на ведении: Св. Духом художнику открывается существо дела. Аксиомой для православного сознания является максима: христианин не говорит от себя.

Иной тип творчества основанием своим видит интуитивное схватывание сути вещей. Здесь действует, по выражению святителя Игнатия, естественное откровение. Подобный подход свойственен мирским художникам. «...Чувство художника есть внутреннее чутье истины человеческой, которое ни обмануть, ни обмануться не может» [9, с. 164]. Об этом же говорит Достоевский: «Задача искусства – не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая со всего многообразия однородных жизненных явлений» (21; 82).

В каждом из типов задаётся соответствующий строй образа. Если образ основан на ведении, то символический слой, связанный здесь исключительно с евангельским словом, выводится на поверхность образа. Можно сказать, что между первым и вторым планами не возникает зазора, что на стилевом уровне и даёт обратную перспективу.

Возьмём для примера образотворчество святителя Игнатия (Брянчанинова). В произведении «Иосиф, священная повесть, заимствованная из книги Бытия» святитель Игнатий создаёт художественный образ,

основываясь на строчке из Св. Писания: «И сели они есть хлеб». Речь идет о братьях Иосифа, которые сели есть сразу после того, как сбросили своего брата в ров. «Созревшая ненависть!.. Когда какая-нибудь страсть созреет в душе, - душа уже не чувствует своего смертного недуга. /.../ Когда совершалась эта трапеза, конечно, на ней не присутствовало ничего доброго. Буйно совершалась она. Как иначе могли обедать убийцы? Громкий хохот прерывал страшное молчание: то был хохот души, которая сбросила с себя одежду стыдливости, наслаждается усвоившеюся, насытившеюся злобой. Выскакивали по временам адские слова – как бы из тёмной пропасти – из сердец, решившихся на братоубийство. Мрачны, зверовидны были лица обедающих. Зрение и слух их угрюмо, дико блуждали всюду» [7, с. 19].

Что обращает на себя внимание? Здесь нет самодостаточного, земного реализма, так как изображаются не люди сами по себе, а действие в них страсти. Образ братьев схематичен. По сути, это иконная прорисовка: говорится вообще о глазах, лицах, хохоте. Духовный же реализм выражается опытным знанием борьбы со страстями. При действии предельного гнева именно так ведёт себя человек, именно такой имеет вид, ему свойственны именно такие слова и жесты. Читатель, воспринимая такой образ, не задерживается на внешних подробностях, не втягивается мысленно в него, не ищет смысла – образ не позволяет этого сделать, тем самым возвращая читателя к себе.

Если опытное ведение отсутствует, если сердце не очищено от страстей и в него не вселился Св. Дух, то образ создаётся на основе естественного откровения. Здесь действует интуиция. Неизбежно возникает потребность опереться на воображение. При этом символическое ядро образа уходит в подтекст, становится неочевидным. И это органично для такого типа творчества: раз появляется момент угадывания, это влечёт появление позиции, точки зрения, рядом с которой может появиться другая точка зре-

ния. Внешняя сторона образа, что тоже неизбежно, наполняется земным реализмом со всей сложностью и многовидностью его проявлений. Между первым и вторым планом, между идеей и явлением возникает пространство. Открытая, очевидная часть образа видится самодостаточной, а смысла надо доискиваться. Читатель при этом неизбежно втягивается в художественное пространство между двумя планами образа и блуждает там. В результате появляются многочисленные концепции того или иного произведения. Если перейти на язык живописи, то здесь имеет место картина, но не икона. В случае с Фёдором Павловичем евангельский прообраз уведён в подтекст, а на поверхности образа мы имеем дело с исключительно земными устремлениями героя. Земной реализм здесь настолько полнокровен, что выглядит самодостаточным, тем самым позволяя читателю оставаться на этом уровне образа.

Художественные образы мирских писателей потому ещё нельзя признать каноничными, что полнота земного реализма несёт в себе момент соблазна. В подтверждение приведём характеристику образам Онегина и Печорина, данную св. Игнатием (Брянчаниновым): «...Прочитали Онегина, особенно, Печорина, многие молодые люди /.../, прочитали со всем жаром, со всею восприимчивостью юности: этим чтением произведено ли в них отвращение от эгоизма? Сомнительно, Сомнительно! Не такова судьба природы человеческой и не испорченной ещё опытами жизни. Должно быть, большая часть юных читателей заразилась ядом эгоизма!» [1, с. 478]. И это при том, заметим, что, в целом, «Евгений Онегин» и «Герой нашего времени» христианские произведения. Такими же соблазнительными можно признать образы Свидригайлова, Версилова, Ставрогина, Ивана Фёдоровича Карамазова и др. у Достоевского.

Итак, Св. Писание было для Достоевского субъектом мировосприятия, что задавало определённую логику и строение художественного мышления. В этом случае следует вести речь о близости художественного направления писателя средневековой христианской словесности. Но говорить об иконичности и каноничности его образотворчества не правильно (скорее, следует говорить о том, что писатель мыслит сюжетами икон и картин). Более соответствует природе вещей такое определение: евангельское слово является прообразом, порождающей моделью, то есть, по сути, символом в поэтике Достоевского.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Игнатий (Брянчанинов), святитель. Предисловие к повести «Иосиф» // Полное собрание творений святителя Игнатия Брянчанинова. - М.: Паломник, 2002. - Т. IV. - 784 с.
2. Касаткина Т.А. О творящей природе слова, Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». - М.: ИМЛИ РАН, 2004. - 480 с.
3. Левшун Л.В. О слове преображённом и слове преображающем: теоретико-аналитический очерк истории восточнославянского книжного слова XI-XVII веков. - Минск: Белорусская Православная Церковь, 2009. - 896 с.
4. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. - М.: Искусство, 1976. - 367 с.
5. Носители Духа // Сост. Игумена Игнатия, А.И. Осипова. - М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2011. - 528 с.
6. Схиигумен Савва (Остапенко). Опыт построения истинного мирозерцания. - М.: Паломник, 2004. - 928 с.
7. Творения святителя Игнатия. Аскетические опыты. - М.: Изд-во Сретенского монастыря, 1996. В 2 Т. - Т. 2. - 414 с.
8. Успенский Л. Богословие иконы. - М.: Паломник. - 2001. - 474 с.
9. Хомяков А. Семирамида // Хомяков А. Всемирная задача России. - М.: Институт русской цивилизации, 2011. - 784 с.