

Опровержение со стороны «историка строгого» вызывает у Поэта страстную отповедь:

Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности холодной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угрождает праздно! — Нет!
Тьмы низких истих мне дороже
Нас возвышающий обман.
Оставь герою сердце; что же
Он будет без него? Тиран!¹²

Автор «Идиота» поступает в прямом соответствии с этим заветом: в новелле Иволгина творится своего рода апокриф.¹³ Правда, для его опровержения не требуется «историк строгий». Вымышленность ситуации очевидна. Ее специально обыгрывает финал рассказа. При разлуке с мальчиком император записывает в альбом его сестры характерный совет: «Никогда не лгите!».

Пункт такого рода, завершая вставное повествование, закрепляет впечатление, которое должно от него остаться: новелла безусловно комична. Но ведь, по Достоевскому, «возбуждение сострадания и есть тайна юмора» (28₂, 251). Нечто подобное переживается при восприятии самого ядра романа — образа положительно-прекрасного человека.

«Идиот», выросший во многом в творческом отталкивании от «Преступления и наказания», дает знаменательную поправку к наполеоновской легенде Раскольниковца. «Великому человеку», свободному от человечности, противопоставляется герой великодушный. Мрачно-трагическая «поэма» находит дополнение в комически-трогательной новелле.

И. А. КИРИЛЛОВА

К ПРОБЛЕМЕ СОЗДАНИЯ ХРИСТОПОДОБНОГО ОБРАЗА

(Князь Мышкин и Авдий Каллистратов)

«На свете, — писал Достоевский, — есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо. (Все Евангелие Иоанна в этом смысле; он всё чудо находит в одном воплощении, в одном появлении прекрасного)» (28₂, 251).

¹² Там же.

¹³ Стихотворение «Герой» близко Достоевскому и в некоторых других отношениях. Правда, служащая «посредственности холодной», — аналог искусства того типа, которое писатель презрительно именовал «ихним реализмом». Альтернатива «низкой истины» и «возвышающего обмана» могла отозваться в известных словах Достоевского о Христе и истине.

По иконописной традиции образ должен находиться в том же соотношении с Христом, как Христос, «Который есть образ Бога невидимого»,¹ — с Богом Отцом. Троичное богословие открывает это соотношение: Отец, Сын и Дух единосущны. «Я и Отец — одно»,² и каждое лицо, Ипостась, проявляет другую. Невидимый и иным образом непостижимый Отец постигается через Сына. Сын же постигается через единосущный Ему и Отцу — Дух. Воплощаясь, Сын придает образ не божественной природе, а тому, через что Он проявляется. Проявляемое это есть любовь, не просто как действие, а как состояние бытия, вечно преобразующее. Принимая образ человеческий, Христос восстанавливает в человеке потускневший, искаженный образ Божий и через уподобление Себе открывает человеку путь к преобразению, к тому обожествлению, к которому человек призван.

Образ «князя-Христа» должен определяться следующими чертами: он должен являться образом и проявлением своего божественного прообраза. Образ — не подражание, не воспроизведение прообраза, а отпечаток его. Художественное воплощение образа должно передать эту тождественность, это образное проявление существа прообраза. Иконописный канон, определяющий изображение не только хриstopодобного образа, но и образа самого Христа в Его божественности и человечности, дает наиболее существенные указания для художественного воплощения.

Иконописное хриstopодобное изображение не может быть миметическим подобием натурального человека. Это условное, образное явление преобразованного. Образ очеловеченного Христа может завершиться только снятием с креста искаженного смертными муками трупа, как на картине Гольбейна, но не Преображением во Свете Нетварном, как на иконе Феофана Грека. Ибо икона — не описание или повествование, а «прозрение» вечного в настоящем, духовного в тварном, телесном; видение невидимого, преобразующего видимое. В иконописи используется поэтому «острающая» и «духовно прозревающая» стилизация — аскетическое удлинение, «обтскавание» тела, умаление чувственных и выделение духовно значительных черт лица, взора. Натуральная перспектива заменяется перспективой, обращенной к созерцающему, с целью вовлечения его в таинство преобразующего его «откровения».

Хриstopодобный образ Мышкина, по мысли автора, должен «просвечиваться» сущностью и вечным сиянием своего прообраза. Он должен быть воссоздан посредством приемов, обособляющих и преобразующих его образ, не нарушая притом органической связи этого образа с окружающими, «земными» образами. Его «действие» должно быть подвигом уподобления Христу (Imitatio Christi) и призывом следовать по тому преобразующему пути, при котором через подвиг любви и преобразующее восхождение к прообразу

¹ Послание ап. Павла к колоссянам, гл. 1, ст. 15.

² Иоан., гл. 10, ст. 30.

человек приходит к Богу. С самого начала романа «Идиот» стилизуемые черты образа князя просвечивают, пронизывают его облик, остающийся вполне конкретным и укорененным в психологической и социальной среде. Появление князя в поселе в первых главах романа не подготавливается указанием предстоящих обстоятельств. Он непосредственно «предстает», и внешне его облик описывается по контрасту с почти нарочитой, угрожающей телесностью Рогожина. Выделяемые черты — фигура, глаза, светлота волос и бороды, одежда, ее скудость и непригодность к внешним условиям, отражают иконописно и духовно значительные черты героя: чистоту душевную, бедность в миру, отрешенность от чувственного. Создаваемый образ обособляет Мышкина, служит образно указующей метафорой кенотического упрощения и вместе с тем некоторого блаженного «юродства». В признании Мышкиным его девственности должна сквозить ангельская чистота и бесполость. Князь выслушивает рассказ-исповедь Рогожина и отзывается не словами-суждениями (их произносит Лебедев, перебивая беседу князя и Рогожина), а умиротворяющим участием к страданию Рогожина. В поведении князя отсутствует закономерно ожидаемая эмоционально-психологическая реакция на рассказ собеседника. Нет указаний и на характер его внутреннего восприятия исповеди Рогожина; образ князя высвечивается заключительными словами Рогожина: «Князь, неизвестно мне, за что я тебя полюбил» (8, 13) и «совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, Бог любит!» (8, 14). Лишь после этого к устанавливаемому образу князя прибавляется его прямое слово. Встреча Мышкина с камердинером осмысливается не психологически, а духовно-наставнически. С непосредственностью евангельского повествования князь обращается к первому встречному и говорит ему о значении человека, драматически подчеркивая это повествование о смертной казни завершающим проповедническим заключением: «Об этой муке и об этом ужасе и Христос говорил. Нет, с человеком так нельзя поступать!» (8, 21). Слова князя не обусловлены ходом повествования — они способствуют проявлению его образа князя-Христа.

Когда хриstopодобный образ в последующем эпизоде перестает соотноситься с определяющим его невидимым прообразом, он оборачивается на себя, становится самодовлеющим. Охваченный чувством, «князь-Христос» очеловечивается. Процесс этот начинается с эмоционально, скорее чем духовно, определяемого взглядывания князя в портрет Настасьи Филипповны и постепенно нарастает в течение встречи с Елизаветой Прокофьевной и барышнями Епанчиными. Теряя черты бесстрастности и смиренного предстояния, он становится участником действия, эмоционально-психологического общения с другими персонажами. Но он остается окруженным ореолом мученичества и благости. Поскольку самодовлеющая благотворительность князя — исключение, не соответствующее экзистенциальной, обыденной норме, она подвергается ироническому «отталкиванию» со стороны лиц, ей инородных. Временами «князь-Христос» теряет сверхличное начало и божественный авторитет.

Духовно-преображающее начало образа сменяется утопической чувствительностью. Это наглядно выступает в размышлениях князя о пребывании в Швейцарии, в рассказе о Мари. «Чувствительный» образ теряет обособленность, придаваемую ему его духовной выдержанностью, духовно созидающие черты оборачиваются срывом, трагической пародией. В рассказе Мышкина о детях, изменивших свое отношение к Мари, любовь (любовь к ближнему, предельно уважающая личность другого) срывается в сентиментальность. В отношении к ним проявляется потребность его в их личной привязанности. Когда к любящему, сострадательному приятию другого примешивается жалость, совершается допущение неправды, рождаются «двойные мысли». Разрешая детям, из нежелания разочаровать их, принимать его «любовь» к Мари за влюбленность, Мышкин обманывает и Мари, и детей. Этот малый срыв в прошлом зловеще предвещает трагический «обман» Настасьи Филипповны. «Обман» этот начинает готовиться прозрением князя, его постижением внутренней сложности характера Настасьи Филипповны: он сознает ее гордость, горечь и, главное, — ее страдание. Но его прозрение ведет не к сострадательному проникновению в ее страдание, в сознание единственного для нее спасения через покаяние, прощение и преображение, а к содроганию ужаса, к трагическому разрешению этого ужаса. В последующих встречах с Настасьей Филипповной на квартире у Иволгиных и на вечере у самой Настасьи Филипповны судьба князя достигает предельного напряжения. Хриstopодобный князь, «просвечиваемый» своим прообразом, прозревает ее истинное естество. Мгновенно «преображенная» его прозрением, она в страшном волнении угадывает в нем единственного возможного спасителя. Но в решающий момент сцены в храме спасение срывается, прощение подменяется трагически неуместным уверением Настасьи Филипповны в ее невинности. Несмотря на уверения князя, она знает, что из перенесенного ею «ада» она не вышла чистой. Все ее поведение, ее отвращение к себе говорит о глубоком ощущении ею собственной греховности. Обманутая мгновенно мелькнувшей надеждой на спасение, она обращается к единственному другому возможному для нее исходу: самоистязанию через приятие рогожинской страсти, которое доведет ее до смертного одра, — эту ее судьбу символизирует труп Христа на картине Гольбейна в том же рогожинском доме. Образ очеловеченного «князя-Христа», при всей его нравственной красоте, неизбежно обретает трагический, мучительный ореол. В решающий, роковой момент проявляет к Настасье Филипповне не сострадание, а жалость. Но жалость — движение души, проявляемое к несчастному чувствительным, эмоционально отзывчивым, но уязвимым, духовно слабым человеком. При всей искренности душевного порыва жалость оборачивается не духовным единением, а состраданием. Сострадание — готовность до конца пребывать, «со-участвовать» с другим в его страдании. Определяющий образ сострадания Христова — распятие и сошествие во ад, «и ада не стало». Жалость приводит очеловеченного «князя-Христа» к ка-

гастрофе последней роковой встречи с Настасьей Филипповной и Аглаей, к жуткой, мучительной картине совместного бдения обезумевших Мышкина и Рогожина у смертного рода Настасьи Филипповны, своего рода трагической пародии надгробного плача.

Идейная и художественная попытка Достоевского создать христоподобный образ выступает в полной своей закономерности и таинственном величии при сравнении с образом, задуманным как современный, вполне очеловеченный христоподобный образ. Таков Авдий Каллистратов в «Плахе» Айтматова. Авдий также задуман как «положительно-прекрасный» образ, исполненный идеализма, нравственной чистоты и жертвенности. Но он лишен соотношения с невидимым евангельским прообразом. Становление и развитие Авдия показано через ряд «сократовских диалогов» или своего рода диспутов (с Городецким, с ректором, с Гришаном). Авдий наделен также филантропическими проповедническими качествами, нужными ему как активному деятелю. Своеобразие же психологических черточек не определяет его характера. В результате образ его лишается как индивидуально-реалистической, так и духовной определенности на пути уподобления Христу. Образ Авдия растворяется в его благородных действиях, которые ведут героя к неизбежной катастрофе.

Христоподобный образ в любом своем преломлении трагичен: соотносясь с невидимым прообразом Христа, он трагичен, как и сам Христос, в своей человеческой участи, предполагающей неизбежность страстей и распятия. Но в рассказе о «сошествии во ад» чается и преображение лика Христа.³ Христоподобный же образ человека трагичен в человеческой своей участи. Желая принести добро, он обречен на одиночество, непонимание или безумие. Труп жуток в своей мертвенности, подобен мертвому Христу на картине Гольбейна.

В. В. БЕЛЯЕВ

ИМЯ «ГРУШЕНЬКА» В «БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ» КАК АНТРОПОНИМ

1. Грушенька и растительный мир

Чрезвычайно важная и ставшая уже расхожей и общеизвестной легенда о «луковке», рассказанная Грушенькой Алеше в главе «Луковка», записанная Достоевским со слов одной крестьянки (см.: 15, 572), наталкивает читателя на мысль (вряд ли чуждую создателю романа) о том, что как путь из огненного озера в рай ведет через луковку, так и путь из грешного мира к Богу ле-

жит через православный храм, увенчанный куполом-луковицей. Открытая притчеобразность этого и многих других эпизодов романа провоцирует читателя на приискание скрытых смыслов к таким словам, как «луковка», не ограничиваясь их очевидной, тривиальной конкретикой, особенно если такие слова часто повторяются в тексте.

По словам В. А. Богданова, «повторы и параллелизмы (...) подготавливают в конечном итоге проникновение в читательское сознание „владычествующей“ авторской идеи о сокровенной взаимосвязи и взаимообусловленности свершающегося на всех уровнях жизни, во всех ее планах (...) мысли о нерасторжимой, органической целостности жизни».¹ Но, на наш взгляд, авторскую идею доносят до читателя эти повторы и параллелизмы не сами по себе, а во всем неисчерпаемом богатстве семантики, присущей повторяющимся словам, именам, на первый взгляд как будто случайным, обыденным, незамысловатым.

Слово «Грушенька» повторяется в романе гораздо чаще, чем слово «луковка», но символическое его значение — именно в силу его высокой частотности — отнюдь не бросается читателю в глаза. Отметим сразу же, что оба эти слова восходят к растительному царству и представляют из себя названия съедобных плода и овоща в женском роде с уменьшительным суффиксом. Конкретное же значение этого слова («Грушенька») подкрепляют если не в читательском сознании, то в подсознании слова Мити: «Я говорю тебе: изгиб. У Грушеньки, шельмы, есть такой один изгиб тела, он и на ножке у ней отразился...» (14, 109), — так как груша отличается от яблока, сливы, вишни, персика и т. д. особым изгибом своего контура. (Кстати сказать, контур гитары тоже напоминает своим изгибом очертания груши или женского торса, поэтому глава о любовном свидании Смердякова с Марьей Кондратьевной не случайно имеет название: «Смердяков с гитарой».)

Гипотеза о связи имени Грушеньки со словом «груша» (= съедобный плод) как элементе поэтики романа позволяет по-новому объяснить поведение Дмитрия, Федора Павловича и Смердякова в ночь убийства Карамазова-отца, описанное в главах «В темноте» и «Третье, и последнее свидание со Смердяковым».

В ту ночь и Федор Павлович, и Митя — особенно последний — были крайне переутомлены, напряжены, взвинчены духовно и физически. Известно, что нервная система человека, находящегося в таком состоянии, не реагирует на всякие «условности» и «сложности», как бы отбрасывает их, а реагирует лишь на простейшие, элементарные раздражители. Именно поэтому Митя перед освещенными окнами дома все время отмечает сознанием попадающиеся ему на дороге деревья и кусты («...обходя деревья и

¹ Богданов В. А. О сюжетно-композиционной структуре «Братьев Карамазовых» // Писатель и жизнь: Сборник историко-литературных, теоретических и критических статей. М., 1981. С. 96–97.