

0-791865

На правах рукописи

**ТАРАСОВ
Федор Борисович**

**ПУШКИН И ДОСТОЕВСКИЙ:
ЕВАНГЕЛЬСКОЕ СЛОВО В ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Москва
2011

Работа выполнена в отделе русской классической литературы Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН.

Научный консультант: доктор филологических наук,
зав. отделом русской классической литературы
Щербакова Марина Ивановна

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Захаров Владимир Николаевич

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000710649

доктор филологических наук, профессор
Воропаев Владимир Алексеевич

доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник
Небольсин Сергей Андреевич

Ведущая организация: Московский государственный гуманитарный
университет им. М. А. Шолохова.

Защита состоится 8 декабря 2011 года в 15 часов на заседании
Диссертационного совета Д.212.155.01 по русской литературе Московского
государственного областного университета по адресу: 105055 Москва, ул.
Ф.Энгельса, 21-а.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московского
государственного областного университета.

Автореферат разослан 21 октября 2011 года

Ученый секретарь Диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент

Аллатова Т.А.

Общая характеристика работы

Сопоставление двух великих в истории русской литературы имен – Пушкина и Достоевского – далеко не новость в литературоведении. Однако в море самых разнообразных исследований сходств, перекличек и прямых связей в творчестве этих писателей как-то тонет, растворяется нечто явно ощущаемое и гораздо большее, значительнейшее, чем просто сходства, переклички и прямые связи, значимое не только для истории литературы, но и для современного сознания.

С другой стороны, особенно в последние два десятилетия в России появилось множество филологических работ, посвященных изучению роли Библии в целом и Нового Завета в истории мировых литератур и русской литературы в частности. Но при этом за множеством подходов к самым разным аспектам данной фундаментальной для русской словесности теме обнаруживается отсутствие концептуального осмысления принципов, лежащих в основе взаимодействия слова Священного Писания и художественных текстов. В результате один и тот же литературный материал получает интерпретации, подчас противоречащие не только друг другу, но и существенным свойствам словесной культуры девятнадцатого столетия, в которой евангельское слово занимало, безусловно, ключевое место. Такие противоречия к тому же размывают критерии определения самого явления евангельского слова в литературном тексте.

В настоящем диссертационном исследовании преемственная связь художественных произведений Пушкина и Достоевского анализируется как литературная и – в более широком смысле – культурная традиция, вбирающая в себя стержневые элементы их творчества и являющая собой магистральное направление в истории русской литературы. Именно новозаветные тексты, в их отнюдь не только и даже не столько письменном, сколько живом литургическом и даже в каком-то смысле бытовом звучании, формировали эту традицию, и именно они лежат в основе глубинного и принципиального единства Пушкина и Достоевского, несмотря на очевидную колоссальную разницу двух этих художников.

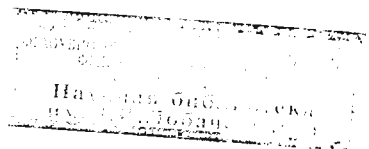
Актуальность исследования. Тема «Пушкин и Достоевский», несмотря на свою основательную уже историю в литературоведении, не получила системной разработки с точки зрения принципиального значения в ней Евангелия как фундамента русской словесной культуры. Между тем евангельское слово является точкой отсчета в иерархии художественных смыслов у обоих писателей (что тоже до сих пор не получило

соответствующего филологического анализа) и одновременно открывает соответствующий им масштаб восприятия в контексте всей русской и мировой литературы и истории, дает ответы на вопросы об определяющих свойствах обеспечения единства и развития русской культурной идентичности.

Одна из главных причин неразработанности этого комплекса ключевых для русской литературы проблем – в отсутствии соответствующего способа их осмысления. В силу множества обстоятельств, в том числе исторических, анализ которых – предмет отдельного и весьма необходимого изучения, в гуманитарной сфере современной научной мысли сама наука предстает замкнутой в себе сферой деятельности, изолированной от остальной культуры. Для нее «мир полностью независим от находящегося как бы в стеклянной клетке и изучающего мир наблюдателя», а представления о точности и объективности построений, привлекаемые из методов точных наук и изгоняющие личностное начало, свидетельствуют о прогрессе в науке. И это происходит в то самое время, когда в том же точном естествознании, благодаря квантовой теории, совершается полный поворот, возвращающий к «представлениям о мире (прежде всего о его одушевленности), с которыми наука упорно боролась столетиями»: «не только в драме жизни, но даже и в физической лаборатории, мы – одновременно и зрители, и актеры»; «какое бы устройство мы не ставили между собой и картиной, оно всегда будет воспринимать распределение красок на полотне, но никогда не смысл изображения», хотя бы мы и включили «в физический прибор, используемый для наблюдения, и глаза наблюдателя, и его нервные пути, и даже его мозг!»

Рационалистическая и стоящая за ней односторонне-материалистическая инерция восприятия наукой своего объекта, которую она называет «классической картиной мира», априори искажает его, замещает формальной схемой, отнюдь не соответствующей, как по привычке представляется, его смыслу. Здесь вступает в силу ситуация свободы воли, присутствующей даже в поведении электрона, дополнительности и вероятности, о которой говорил ученик знаменитого Н. Бора физик Дж. Уиллер применительно к языку, подчеркивая, что пристальное внимание к элементам формальной структуры отдаляет или даже уничтожает смысл высказывания. Это тем более и в первую очередь относится к художественному высказыванию, являющемуся всегда не бытовым, но духовным, личностным актом, прежде всего не текстом, но живым личностным голосом.

Научная новизна исследования. Проблема разработки методов осмысления и непротиворечивого объяснения имеющихся в распоряжении современной филологии наблюдений как в области русской литературы, так и в области природы языка и художественного слова, получает в диссертации предварительное решение в предшествующих непосредственному исследованию художественных произведений Пушкина и Достоевского



теоретических формулировках принципов анализа. Эти формулировки основываются на общефилософских предпосылках русской мысли, имеющих в наследии славянофилов, прежде всего А. С. Хомякова и И. В. Киреевского, обратившегося от немецкой классической философии к православному учению Отцов Церкви, а также в более детально отрефлексированных применительно к эстетической деятельности трудах о. П. Флоренского и А. Ф. Loseва. Это направление русской мысли, невостребованное филологической наукой, акцентирует целостность мировоззрения, включающего в себя как составную часть научную картину мира, и личностный характер подлинного познания, которое «не есть захват хищным гносеологическим субъектом мертвого объекта, а есть живое нравственное общение личностей». Именно здесь содержится мощный потенциал развития гуманитарных знаний, способный сформировать новый пласт литературоведения, восстанавливающего прерванную историческими потрясениями связь с традициями русской мысли и в то же время отвечающего на самые современные вопросы, поднимаемые во всех сферах науки.

В настоящей диссертации в рамках обозначенного русла в основу анализа художественных текстов предлагается положить смысловую структуру личности. В свое время выдающиеся шаги в данном направлении были сделаны в работах М. М. Бахтина, рассматривавшего произведение литературы как живой голос и «свободное самооткровение личности» и применившего понятия диалога и малого и большого времени как пространства, в котором разворачивается диалог, в исследовании поэтики Достоевского. Однако, как признавал сам Бахтин, эти понятия были им формализованы, и диалог превратился в дурную бесконечность отставания своего «я»: не случайно ему понадобилось дополнительное понятие «наадресета», своеобразного «третьего» в диалоге, «абсолютно справедливое ответное понимание которого предполагается либо в метафизической дали, либо в далеком историческом времени».

Это дополнение приближает к реальному пространству обитания слова – актуальной бесконечности, которой как раз соответствует выработанная А. Ф. Loseвым формула личности, предполагающая «диалектический синтез», «неслиянное и нераздельное» со-бытие личности как становления, истории и личности как принципа, идеала, смысла этого становления, «когда она целиком и насквозь выполняет на себе лежащее в глубине ее исторического развития задание первообраза». Соответственно формальное «большое время» Бахтина превращается в живой целостный, связный онтологический контекст – не механическое сцепление звеньев цепи, но своего рода взгляд с высоты, помещенное во время «надвременное единство», как сказал бы о. П. Флоренский.

Методологические основы работы. В качестве основного метода в

диссертации используется специально разрабатываемый системный подход, который может быть обозначен как личностно-онтологический и историко-контекстуальный. Он опирается на понимание природы художественного слова, языка, текста и культуры, заложенное в трудах старших славянофилов, о.П. Флоренского, А.Ф. Лосева, М.М. Бахтина и имеет свои параллели в современной физике, математике и естествознании. Он может стать основой нового научного направления (в контексте смежных исследований таких современных ученых, как Б. Н. Тарасов, В. Н. Захаров, И. А. Есаулов, В. Н. Аношкина, В. Н. Катасонов и др.), отвечая на вопросы, поставленные самими новейшими открытиями и цивилизационными изменениями. Этот подход подкрепляется историко-литературным, компаративным и текстологическим анализом.

Предмет и материал исследования. В диссертации материалом работы является исключительно художественное творчество Пушкина и Достоевского. Предмет исследования - фундаментальное значение евангельского слова в построении ими художественной картины мира их произведений, та роль принципиальная новозаветного слова, которая объединяет обоих писателей в единую традицию.

Цели и задачи исследования. 1. В работе ставится предварительная задача определения понятия «евангельского слова» применительно к его существованию внутри литературных произведений, отличного от такого рода явлений как аллюзии, реминисценции и подтексты и являющегося единым смысловым комплексом. 2. Решение этой задачи нацелено на выявление полной картины использования Пушкиным и Достоевским объединяющих их художественные миры евангельских текстов. Причем полной не в плане описания каждого случая такого использования, но в плане выявления всех ключевых составляющих в составе этих евангельских текстов как единого смыслового целого и в соответствии с творческим методом Пушкина и Достоевского и их художественным видением мира. 3. И наконец, осуществление указанных задач дает возможность оценить роль евангельского слова в преемстве творчества Пушкина и Достоевского, в формировании этим преемством литературной традиции и ее значимости в контексте истории русской литературы, культуры и мирозерцания.

Научно-практическая значимость исследования заключается в возможности использования его результатов при составлении учебных пособий высших и средних учебных заведений, общих и специальных курсов по истории русской литературы девятнадцатого столетия, для внесения принципиальных дополнений как в историко-литературные, так и теоретико-литературные курсы по филологическим специальностям, а также в ряде других гуманитарных

специальностей, таких как история, философия, культурология, богословие. Кроме того, разработанные в диссертации подходы создают предпосылки формирования нового этапа литературоведения в единстве с другими, в том числе негуманитарными, отраслями научного знания и с учетом последних открытий в этих отраслях.

Апробация. Основные положения диссертации обсуждались на заседании Отдела русской классической литературы ИМЛИ РАН, в докладах и сообщениях на всесоюзных и международных научных конференциях «Достоевский и мировая культура» (Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге), «Достоевский и современность» (Музей Ф. М. Достоевского в Старой Руссе), «А. С. Пушкин и мировая культура» (МГУ им. М. В. Ломоносова), Корнильевские образовательные чтения (г. Печоры), «Евангельский текст в русской литературе» (Петрозаводский государственный университет) и др. Положения и выводы диссертации отражены в научных публикациях: в монографиях, вступительных статьях и комментариях к изданиям литературных источников, публикациях в научных сборниках и периодических изданиях (список основных публикаций по теме диссертации прилагается в конце автореферата). Материалы диссертационной работы применяются в преподавании русской литературы в старших классах школы ряда российских учебных заведений.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, шести глав, заключения, приложений и библиографии.

Основное содержание диссертации

Во **Введении** определяются предмет и задачи работы, выявляется их актуальность и научная новизна, обосновываются принципы исследования.

Подлинное художественное слово (в отличие от имитации) не ограничивается самим собой, больше своего «значения», иначе, «произнося слово, мы продолжали бы ограничиваться самими собой, своими психическими процессами и их результатами, как душевнобольной, не видя и не замечая окружающего мира, вперяет свой взор в картины собственной фантазии и в них находит своеобразный предмет для мысли и чувства, предмет, запрещающий выходить ему из сферы собственного узко-личного бытия <...> А между тем тайна слова заключается именно в общении с предметом и в общении с другими людьми. Слово есть выходение из узких рамок замкнутой индивидуальности. Оно – мост между «субъектом» и «объектом». Живое слово таит в себе интимное отношение к предмету и существенное знание его сокровенных глубин <...> Без слова и имени человек – вечный узник самого себя <...> животный организм или, если еще человек, умиленный человек».

Смысл словесного произведения перестает быть замкнутой на себе

реальностью; на своей последней глубине он соединен живой и органичной связью со смыслами других произведений художника, образующих единую личностную ткань – целостный контекст. Эта связь, будучи (говоря упрощенно, схематически), несомненно, своеобразным взглядом с высоты и поэтому значительной «прибавкой» к «изолированному» смыслу, выстраивает последний вглубь, дает его полноту и, следовательно, настоящую объективность. Здесь происходит со-бытие двух измерений, что, как уж отмечалось, есть признак личностного пространства, в котором связь между точками-событиями на жизненном отрезке-пути, образно используя геометрическую терминологию, имеет не механическую, а динамическую природу, собирая этот путь в единый силовой центр – «надвременное единство», являющее реальность предмета в отличие от так называемой «объективной» кажимости.

О. П. Флоренский описывает различие между реальным предметом и его «объективным» представлением с помощью наглядного сравнения. «Необходимо в полной силе проникнуться мыслью о решительном несхождении образа действительного, т.е. четырехмерного, и трехмерного сечения его, обычно припимаемого за форму предмета»; каждый предмет существует во времени, поэтому привычное, но тем не менее отвлеченное мгновенное наше восприятие (а по сравнению с длительностью объекта временная неровность нашего восприятия ничтожна) есть срез (как распил, срез дерева) предмета, а не сам предмет. Точка «отвлеченно-статистического разреза на самом деле есть точка-событие». Присутствующее в этой «точке-событии» четвертое временное измерение носит не «измерительный», а качественно-личностный характер истории. В ней происходит, по выражению П.А. Флоренского, временной синтез, когда последовательность частей, не теряя своего порядка, окидывается одним взором, уплотняется, стягивается в «надвременное единство», побеждая «раздельность чувственного времени».

Выстраивается «надвременное единство» при «обходе», при котором «движением наблюдателя образы не только приобретают объемы, но вместе с тем – и реальность. При неподвижном созерцании они уподобляются призракам и теням вещей; при движении же наблюдателя они становятся полновеснее, реальнее, крепнут и оплотняются, - они становятся настоящими вещами. Обходами изображаемых предметов эти предметы жизненно связываются с нами и тем дают образы, в которых мы воспринимаем собственную жизнь вещей и их самостоятельность как реальностей».

«Обход» и есть выход в онтологический контекст. В личностном историческом опыте невозможно указать, «почему из данных условий произошло именно данное следствие (поскольку в принципе *могло* произойти и другое), хотя и понимаем, что оно *должно было* произойти». Иными словами, используя терминологию философа С.Л. Франка, можно обозначить сферу живого, личностного, исторического опыта как сферу «онтологической

необходимости». Выявление онтологической необходимости в предмете, исследуемом гуманитарными науками, в частности литературоведческой, и есть «прорыв» к объективному о нем знанию.

Думается, именно данное фундаментальное качество подразумевал известный пушкинист, когда подчеркивал, что «произведение Пушкина всегда адресует к другим произведениям, ближним и дальним, часто – ко всему контексту творчества, которое так же процессуально, как и пушкинское стихотворение» - и видел здесь объективные законы лирики. Это «своего рода типология поэта <...> лирическая поэтика Пушкина – такого же динамического характера, что и лирика в целом: стихотворение – не «моментальный» слепок готовой «правды поэта» (ценность серебряного века), не новое мгновение прогулки по садам «своего мира», но тоже «история», переживание *мира общего*, живое и становящееся, в результате которого с поэтом на протяжении стихов *что-то происходит*, - каковое преобразование, в предельной своей и символической сущности, служит, кстати, сюжетом «Пророка». Ведь пушкинские стихи не ««моментальная» голограмма, в готовом виде упавшая на бумагу, ни из чего в прошлом опыте автора не вытекающая и ни к чему не ведущая».

Творчество Пушкина – «это его *путь*, и *путь духовный*: сложный, драматичный, свободный до непредсказуемости и в то же время полный таинственной и твердой логики, промыслительно целеустремленный путь внутренней борьбы высшего с низшим, духовного с плотским, небесного с земным; путь, в котором поэтом руководит, ближайшим образом, «его поэтический гений» - «его лучший учитель» (митрополит Анастасий) <...> Путь может быть разным: прямым, изломанным или путаным, он может включать в себя и остановки, и возвраты, - но всякий путь есть последовательность этапов; изменить представление об этой последовательности или не принимать ее во внимание – все равно, что судить о произведении, скажем, изобразительного искусства, переставив его части в ином порядке».

Именно такую объективность видит В.С. Непомнящий в Пушкине, для которого «объектом является не бытие в «моих» масштабах и «моем» мгновении и не «я» само по себе, но – «я» в масштабе вечности, перед лицом бытия». «Обход» предмета, без коего не увидеть в нем его реальности - постижение в «большом контексте бытия», по удачному выражению В.С. Непомнящего. Это «такой контекст, такой «объем», в который мы сами вписаны, и там нет «объектов», сплошная субъектность, все связано с нами и вообще связано сплошь: как в чеховском «Студенте» сидящие ночью у костра связаны с тем, что было у другого костра две тысячи лет назад».

На те же смыслы указывал Достоевский, когда писал: «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм - реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, -

да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавают <...> Ихним реализмом - сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось...» (28, кн. 2; 329). Под «высшим смыслом» своего реализма Достоевский разумел цельное видение (как бы из некоего «будущего»), охватывающее сразу весь предмет - в данном случае речь идет о человеке - в его «концах и началах» (ср. слова старца Зосимы в «Братьях Карамазовых»: «Многос на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горным и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных» - 14;290). Именно такое видение предстает как выявление «в человеке человека», как раскрытие его последних, незримых глубин. Речь идет об обнаружении «потопленного сердца человека» (1 Пет.3, 4) через взгляд *sub speciae aeternitatis* (ср. с фрагментом послания апостола Павла, выделенным Достоевским в «каторжном» Евангелии - подаренном писателю в Тобольске на пути в омский острог женами декабристов Фонвизиной, Анненковой и Муравьевой: «если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется. Ибо кратковременное легкое страдание наше производит в безмерном преизбытке вечную славу, когда мы смотрим не на видимое, но на невидимое: ибо видимое временно, а невидимое вечно» - 2 Кор.4, 16-18).

Итак, полнота смысла художественного слова, которое и для Пушкина и для Достоевского есть выражение личностного, духовного, динамического плана бытия и выявляется «обходом», или, иначе, личностно-контекстуальным подходом, подразумевающим живой связный контекст творчества, вписанный в «нетекстовое» «большое бытие», в онтологию мира. При этом «обходе» в художественной ткани произведений проявляются те точки-события, через которые и проходит смысловой ток, объединяющий весь большой контекст. Т.к. в организующих средствах произведения должен быть запечатлен способ пользования ими для разгадки произведения воспринимающими его, то композиция «может быть дана лишь теми же элементами, из которых – весь состав произведения, но особенно акцентуированными, особенно выделенными и выдвинутыми в качестве прежде всего воспринимаемых». Но существует еще и схема единства смысла, предмета произведения, того, что оно изображает (что не тождественно самому произведению) – конструкция, некий «первосюжет». «Художник своим произведением говорит нечто о действительности, но, чтобы иметь возможность высказать о ней нечто, сама она должна содержать в себе некоторый смысл, объявлять себя некоторым словом о себе»; область, в которую совершается «выход за область изобразительных средств» (что является «непременным условием искусства»), должна быть предметна, т.е. цельна сама в себе (только при цельности она может быть названа смыслом произведения), т.е. конструктивна (что нельзя смешивать с сюжетом). Таким

образом, «в произведении два слова, слово действительности и слово художника, соединяются в нечто целое».

«Маршрут» «обхода», прокладываемый заключенной в компоновке данных элементов «схемой», приобретает значение зримого выражения невидимого, внутреннего закона существования объекта изображения. Именно единство этого «маршрута» у Пушкина и Достоевского позволяет говорить о существовании литературной преемственности. Это единство близко бахтинскому диалогу в большом времени, дающему «далекый контекст» понимания, с учетом его собственной принципиальной коррекции понятия диалога: в отличие от «собственно семантической стороны произведения, то есть значения его элементов (первый этап понимания)», которая «принципиально доступна любому индивидуальному сознанию», его (произведения) «ценностно-смысловой момент (в том числе и символы) значим лишь для индивидов, связанных какими-то общими условиями жизни <...> - в конечном счете узлами братства на высоком уровне. Здесь имеет место *приобщение*, на высших этапах – *приобщение к высшей ценности* (в пределе абсолютной)».

Так называемые «переключки» с Пушкиным есть у множества авторов русской литературы. По выражению В.С. Непомнящего, «элементы, складывавшиеся у Пушкина в гармонию, стали разделяться, началось нечто вроде ядерного распада, выброс гигантской энергии, взрыв, который и есть послепушкинская литература и культура». С.Г. Бочаров пишет о «Евгении Онегине» как о лаборатории «возможностей будущей русской литературы»: «сюжеты будущих русских романов в зерне содержатся здесь, как будто время им не пришлось еще развернуться и Пушкин их оставляет на будущее другим» (еще Д.С. Мережковский отмечал, что в «Евгении Онегине» Пушкин «очертил горизонт русской литературы, и все последующие писатели должны были двигаться и развиваться в пределах этого горизонта»). Однако речь идет о факте другого порядка, отмеченного тем же С.Г. Бочаровым: «Если исследователь читает Пушкина так, как будто Пушкин читал Достоевского, то горе исследователю; и однако исследователь, чье зрение намагничено чтением Достоевского, в самом деле иначе читает Пушкина и получает способность видеть те вызовы и задания, какие без Достоевского в Пушкине не разглядеть».

Знаменитая речь о Пушкине Достоевского свидетельствует, что Достоевский по существу восстановил истинный контекст постижения явления Пушкина - «контекст не литературы, даже не искусства как такового, но целостный контекст России как мирового феномена, контекст национальной, народной судьбы, контекст исторического жребия России в мире <...> контекст общечеловеческих судеб». Это подход «от главного и священного в его личности, от вечного в его творчестве, от его *купины неопалимой*, от его *пророческой очевидности*, от тех божественных искр, которые посылали ему навстречу все вещи и все события, от того глубинного пения, которым все на

свете отвечало его зову и слуху; словом – от того *духовного акта*, которым русский Пушкин созерцал и творил Россию, и от тех *духовных содержаний*, которые он усмотрел в русской жизни, в русской истории и в русской душе, и которыми он утвердил наше национальное бытие.

Но Достоевский не просто поставил явление Пушкина в обозначенный, адекватный этому явлению контекст, разрабатывавшийся затем русской религиозно-философской мыслью. Художественное пространство Достоевского открывается в данном контексте и масштабе обзора, в который выводят узловые моменты в творчестве Пушкина, как их непосредственное развитие и во многом завершение - воплощенное продолжение онтологической необходимости. И тем более показательна та огромная разница между этими двумя художниками, которая бросается в глаза при первом приближении – она свидетельствует о полноте разностороннего, или, точнее, «разноэтапного» видения предмета изображения. Не случайно, несмотря на эту очевидную разницу, Достоевского неоднократно называли прямым продолжателем Пушкина. Достоевский как художник, писал Д.С. Мережковский, ближе к Пушкину, чем Тургенев и Гончаров: он «единственный из русских писателей, который воспроизводит сознательно борьбу двух миров». «Пушкинскую тоску по святой жизни Достоевский, его постоянный ученик и в некотором смысле продолжатель, положил в основу своего истолкования русской религиозности», - утверждал Вяч. Иванов. Именно Достоевскому, отмечает уже современный его исследователь, «художественное видение Пушкина было наиболее родственно»; Достоевский «осознает свое творчество прежде всего в русле пушкинской традиции», «за пушкинскими истоками построения сюжетов» у Достоевского стоит «определенная традиция сознания, культуры, мирозерцания».

Таким образом, между Пушкиным и Достоевским единство, еще более глубокое, чем преемственность, единство, позволяющее говорить о литературной традиции, масштаб которой соотносим с фундаментальными свойствами всей русской культуры. И этот масштаб возникает благодаря тем «первосюжетам», используя язык о. П. Флоренского, вокруг которых выстраивается пространство, маршрут «обхода» ключевых точек-событий в произведениях писателей – ибо эти «первосюжеты», этот словесно выраженный бытийный уровень той глубины, на которой происходит и воспринимается то или иное сюжетное действие есть не что иное как бытийный уровень присутствия Христа в мире и реакции мира на это присутствие, т.е. евангельское слово. Причем здесь не обязательно разумеется цитирование той или иной части новозаветного повествования. Евангельское слово - прежде всего смысловое понятие, евангельский смысл. Как концептуальный смысл он может объединять различные евангельские отрывки, образы, а также включать ветхозаветные фрагменты, прообразующие новозаветные события, и литургические, богослужебные фрагменты, сопутствующие Евангелию в церковной жизни. Это прежде всего жизнь евангельского слова, а не

письменная форма его. Примечательно, что Достоевский в увенчавшей его творческий путь речи о Пушкине акцентирует в поэте стержневую национальную черту – стремление к всепримирению, всечеловечности, т.е. братскому согласию – и соединяет ее со «всемирной отзывчивостью» «в изумляющей глубине», позволяющей назвать ее «переволощением почти совершенным» (26; 130, 146-148), с явным проецированием на событие святой Пятидесятницы, когда сошедший на апостолов Дух Святой даровал им способность говорить о «великих делах Божиих» на языках, внятных всем народам (Деян. 2, 1 – 11).

Глава первая. "Телега жизни": духовные стратегии личности.

Однажды, уже в конце своего творческого пути, выступая перед студентами Московского университета, Достоевский сказал об ощущении, что "вся Россия стоит на какой-то окончательной точке, колеблясь над бездной" (30, кн. 1; 23). Но почти одновременно с этим столь ярким катастрофическим предчувствием писатель говорил в речи, произнесенной 8 июня 1880 г. на торжественном заседании Общества любителей российской словесности в честь открытия памятника Пушкину, о "великом утешении для нас в нашем будущем", о "величайшей надежде нашей, светящей нам впереди". Указанием Достоевскому на такую несомненную надежду и утешение была запечатленная в художественном творчестве Пушкина "личность русского духа".

Две силы русской жизни, определяющие характер национального исторического развития России, были, по выражению Достоевского, отысканы и отмечены в самой глубинной своей сути Пушкиным. Достоевский назвал их типом "русского бездомного скитальца", "столь исторически необходимо явившегося в оторванном от народа обществе нашем", и типом "положительной красоты" - это "тип твердый, стоящий твердо на своей почве". Внутренняя форма данных определений заключает в себе высказывание о качественно разных видах движения в онтологическом пространстве и соотносит их с целым рядом литературных образов, составляющих большую традицию в словесной культуре XIX столетия.

В 1823 году Пушкин создал примечательный образ "телеги жизни". Современный исследователь символов и аллегорий Пушкина М. Ф. Мурьянов, анализируя стихотворение "Телега жизни", помещает его в широкий контекст литературного употребления подобных метафор. Из отечественной словесности исследователь упоминает примеры у П.А. Вяземского («приткой жизни одноколка» — «Москва 29-го декабря 1821 года»), Жуковского («жизни колесница» — «Мечты», 1812), Гоголя («птица-тройка» в «Мертвых душах»), у Чехова («она перевернула телегу моей жизни» — «Рассказ неизвестного человека», 1893), у Блока («Земное счастье запоздало / На тройке бешеной своей» — «Она, как прежде, захотела...», 1908). В этом же ряду стоит стихотворение Боратынского «Дорога жизни» (1826) и «Видение» Тютчева

(1829) с его «живой колесницей мироздания». Можно добавить и достаточно показательный пример в ставшем хрестоматийном рассказе Чехова «Ионыч» (1898).

В основе данного литературного ряда лежит выражение внутреннего устройства личности в ее движении к своей духовной цели через образ странствования по дороге, становящейся «большой» дорогой жизни. Причем это взгляд назад, когда путь уже проделан и теперь мысленно совершается вновь (по меткому замечанию М.И. Цветаевой, «задумать вещь можно только назад, от последнего пройденного шага к первому, пройти взрячую тот путь, который прошел вслепую»), - это «портрет по воскресении» в терминологии о. П. Флоренского, «биографический портрет» – «надвременное единство личности», «не отвлеченно общее всем состояниям, а конкретное и наглядное единство их, т.е. духовный облик данной личности», «весь человек, за всю его жизнь, ценную в каждом ее мгновении».

Поэтический мир Пушкина весь пронизан таким художественным видением, от упомянутой «Телеги жизни» чрез «Пророка», «Бесов» к «Страннику» и «Напрасно я бегу к Сионским высотам...». Странствование в нем происходит в пустыне. Один из полюсов сс образа – пушкинский «Анчар» с древом яда в центре как антипода райского древа жизни. В описываемом Священной историей событии грехопадения и потери жизни в раю, в "саду Едемском", указывается у Пушкина причина возникновения мира-пустыни с одиноко и "скучно" странствующим по нему путником. ("Путь мой скучен" – как бы жалуется поэт в стихотворении "Зимняя дорога", напоминая жалобу Фауста в начале "Сцены из Фауста": "Мне скучно, бес", на которую Мефистофель отвечает: "И всех вас гроб, зевая, ждет"). Само странствие при этом воспроизводит смысловую перспективу библейского 1-го псалма: "...Не так – нечестивые, не так; но они – как прах, возметаемый ветром с лица земли" (Пс.1, 4). Странствование, «влечение» по пустыни уподобляется этому бесконечному пересыпанию песка ветрами. Кстати, Пушкин не раз использовал образ «ветра» и «праха» для описания событий не только личностного, но и общественно-исторического плана. Так, в наброске «Зачем ты послан был и кто тебя послал?», связанном с наполеоновской темой, катастрофические последствия следования «народов» «безумцам», когда «добро и зло, все стало тенью», сравнивается с тем, «как ветру предан дольный прах». Не случайно и в черновом автографе "Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы", "жизни мышья беготня" рифмуется с "топотом бледного коня", воспроизводящим апокалиптический образ смерти: "И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя "смерть"; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли – умерщвлять мечом и голодом и мором и зверями земными" (Откр.6, 8).

Пустыня, распространяющаяся из сердечной пустоты ("Сердце пусто, празден ум") – видимое явление призрачности, признак отсутствия – отсутствия

того реально существующего, чего не находит сердце страждущего безверием, по известному выражению из прочитанного Пушкиным на выпускном лицейском экзамене стихотворения. Введение о "двойническом" характере мира-пустыни, застилающего, подменяющего собою мир подлинный, проявляется у Пушкина в том, что, хотя пустыня простирается до пределов вселенной, странствование по ней сопровождается томительным чувством тесноты, плена. Ее удушливо-плоское, горизонтально ориентированное пространство, пространство падшего, смертного естества, к тому же ограничено тем, что в каждой его точке "грех алчный" гонится "по пятам" ("Напрасно я бегу к Сионским высотам..."). Ощущение неволи, узничества сопровождается жаждой освобождения, появлением вертикального измерения.

Выстраивание мира с вертикальным измерением особенно осязаемо дается в кавказском цикле пушкинских стихотворений с их двумя центральными образами – "ущелья" и "вершины". Как раз в кавказском цикле стихотворений происходит соединение образов белого на горе, ковчега на вершине и узкого входа в Царствие Небесное. Впоследствии оно дважды акцентировано Пушкиным в "Путешествии в Арзрум", описывающем его кавказское путешествие.

"Белое на горе – больше чем деталь природы Кавказа" для Пушкина, знавшего "сакральную семантику белого". Действительно, в сиянии "вечных лучей" сливаются вершина и венчающая ее "заоблачная келья", перенесенная уже в небесное пространство, "в соседство Бога". В этой "заоблачной келье" как бы соединены последующие "обитель дальная трудов и чистых нег" в "Пора, мой друг, пора..." и "области заочны", доступные с помощью "божественных молитв" для "отцов пустынников и жен непорочных" в пушкинском стихотворении-переложении великопостной молитвы св. Ефрема Сирина. В ней уже олицетворены те "Сионские высоты", о стремлении к которым говорится в более позднем четверостишии "Напрасно я бегу к Сионским высотам..." и которым в Священном Писании дается также имя "горы Господней".

Образ "белого в вышине", столь насыщенный у Пушкина духовным содержанием, кристаллизуется, по выражению И.З. Сурат, соединяя "индивидуально-поэтическое начало" с "осознанной религиозной символикой", в его Ветилуе из стихотворного переложения начала библейской Книги Юдифь ("Когда владыка ассирийский..."). Как и "заоблачная келья" монастыря на Казбеке, Ветилуя расположена "в недостижимой вышине", принадлежа небесному пространству. Небесный город-храм – символ той же духовной реальности, что и ковчег, ветхозаветный прообраз Церкви Христовой, в который превращается у Пушкина монастырь на Казбеке. Оба они соединяются в апокалиптический новый, Небесный Иерусалим, имеющий "высокую стену", "чистую реку воды жизни" и "древо жизни" (Откр.21, 12; 22, 1 – 2).

Белизна и свет в художественной палитре Пушкина соединяются в одно смысловое целое, являя с помощью зрительного образа во внешнем, должном

мире мир горний, небесный, имеющий духовную природу. Неотмирность этой природы подчеркивается их постоянной пространственной соотнесенностью с "заоблачными" высотами, часто предстающими в виде духовных высот: храма, иконы или "небесной книги" – Священного Писания. Ее происхождение – фаворский свет Преображения Христова, когда Он явил Себя как Свет, показав, по выражению апостола, тот образ, в который мы преобразуемся "от славы в славу".

Фаворский свет, объясняющий в конечном итоге белизну, "белые ризы" и сияние "вечных лучей" у Пушкина, - средоточие христианской антропологии и тысячелетней аскетической практики. О нем говорится не только в Священном Писании, но и в литургических песнопениях, и в изобилии в святоотеческой литературе. «Преображение Господне не было явлением, заключенным во времени и пространстве; для Христа никакого изменения в этот момент не произошло, даже и в Его человеческой природе, но изменение произошло в сознании апостолов, получивших на некоторое время способность видеть своего Учителя таким, каким Он был, блистающим в превечном свете Своего Божества. Это было для апостолов выходом из истории, восприятием вечных реальностей». Вся мистическая жизнь Православия, вся его духовность "устремлена к полноте жизни будущего века, которая должна начаться уже здесь, в преобразении тварной природы. Соединение с Богом, все более и более совершенное, должно достигнуть после смерти и воскресения состояния обожения, в котором "праведники воссияют как солнце", по слову Евангелия (Мф.13, 43), ибо они станут по благодати тем, что Бог есть по природе". Событие Преображения показало, что обожение, подлинное вхождение человека в Божественную жизнь, реально возможно.

И Пушкин ведал об этом, о чем свидетельствует центральное произведение его лирики – "Пророк". Здесь, как и во многих других стихотворениях поэта, исходная ситуация – томление "духовной жаждою" и "влачение" в "пустыне мрачной". Но совершение пути "по горизонтали жизни наличной, текущей, преходящей – "утомительной" и "однозвучной"" - прерывается встречей с шестикрылым серафимом, дающей "большое бытие: на горизонтали восстановилась вертикаль". Пушкин описывает преобразование как умерщвление и воскресение из мертвых, акцентируя тем самым смысл полного обновления, радикального изменения всего человека, того умирания ветхого и рождения нового человека, о котором говорится в евангельской притче о зерне (взятой Достоевским в качестве эпиграфа к роману "Братья Карамазовы"): "если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода" (Ин.12, 24).

Таким образом, в пушкинской картине мира два пути "телеги жизни" - говоря схематично, горизонтально и вертикально ориентированный - противопоставлены как опустошительный, ведущий к бездне-смерти, и спасительный, ведущий к новой жизни "в соседстве Бога". В первом случае

растекание по горизонтали, устремленное к тому, чтобы внешне охватить, точнее, захватить весь мир, превращает его в пустыню, и именно в беспредельности, повсеместности ее – ее теснота, делающая ее давящей "темницей сырой", огороженной со всех сторон "бездной мрачной" небытия. Во втором случае, наоборот, даже пустыня, "пещера", "келья", будучи духовно вознесенными к небесам, оказываются вместилищем всего мироздания через единение с Богом.

Описанные «горизонталь» и «вертикаль» облечены у Пушкина раскрывающими с разных сторон их внутреннее содержание смежными с ними конкретно-образными представлениями другого плана. Одно из существеннейших из них связано с мотивом дома, домашнего очага – острова посреди бушующего внешнего мира – постоянно сопутствовавшим поэзии Пушкина, от юношеского "Домовому" до позднего "Пора, мой друг, пора...". Странствие к "Сионским высотам" есть возвращение к настоящему дому, в "родимую обитель", как сказано в стихотворении "Воспоминания в Царском Селе". Глубоко закономерно возникающее в начале этого стихотворения сравнение с "блудным сыном" (Пушкин неоднократно обращался к притче о блудном сыне и в прозе – в наброске повести "Записки молодого человека", где описываются немецкие лубочные картинки на сюжет притчи, а затем в "Станционном смотрителе", где повторяется то же описание). Говоря на языке этой притчи, можно сказать, что скитание по "пустыне мира", имеющей лишь горизонтальное измерение, начинающееся с импульса обладания всем миром, властвования над ним, и кончающееся "одиноким ущельем", есть не что иное, как расточение блудным сыном отцовского наследства "на стране далече", путь же к "Сионским высотам", вертикально ориентированный, есть путь возвращения блудного сына.

Если "растекание" падшего естества по горизонтали бытия превращает весь мир в пустыню, то возведение его «в соседство Бога», наоборот, пустыню превращается в сад. Райский "вертоград уединенный" в пушкинском переложении библейской Песни песней "Вертоград моей сестры...", подобно «препоясанной высоте» Ветилуи, «уединенно», то есть в отмежевании от «пустыни мира», хранит «запечатленный», огражденный от ее «сыпучих песков» «чистый ключ», небесную святыню. Именно в такой смысловой перспективе получают свое объемное наполнение образы произрастающих «в садах прекрасных» «предела благословенного» «свежих масличных листов» («В начале жизни школу помню я...»), символика которых восходит к библейскому повествованию о принесенной Ноем голубем после потопа масличной ветви, свидетельствующей о возобновлении жизни на земле (Быт. 8, 11), и тех «клеяких листочков» из пушкинского стихотворения "Еще дуют холодные ветры...", о которых будут спорить Иван и Алеша Карамазовы в романе Достоевского "Братья Карамазовы" и которые возводят к апокалиптическому повествованию о новом, небесном Иерусалиме.

Пушкин продолжает эту образную логику и в разработке параллельно с «вертоградной» так называемой «хмельной» символики. Здесь пир, в противоположность пиру «во время чумы», восходит к евангельскому уподоблению брачному пиру Царствия Божия, к Тайной Вечери и таинству Евхаристии (именно пиром завершается притча о блудном сыне). Так, в наполненном, казалось бы, "вакхическими" мотивами стихотворении "19 октября", посвященном лицейской годовщине, хорошо просматривается редукция этих мотивов за счет выхода на первый план смысла духовного обновления, связанного с пробуждением высших христианских чувств. Евхаристическая чаша – символ жизни, соединяющий в себе принадлежность и земному, и небесному миру, выражающий устремленность приобщающегося евхаристических даров к жизни вечной. У нее особый "хмель", о котором Христос говорит самарянке у колодца Иакова: "если бы ты знала дар Божий, и Кто говорит тебе: "дай Мне пить", то ты сама просила бы у Него, и Он дал бы тебе воду живую <...> кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную" (Ин.4, 10 – 14).

Итак, Пушкин ясно обозначал во внутреннем мире человека как его основную «стратегию» стремление к бесконечности, которое отталкивается от осознания ограниченности, «недолжности» положения вещей в мире и в самом человеке и выражается либо в дурной бесконечности внешне-горизонтального «захвата» мира, лишь усиливающего ощущение «недолжности», унизительства, либо в преображающей бесконечности внутреннего делания, роста-переработки себя, влекущей и преображение всего мира. Поэтически это запечатлено, условно говоря, как «пейзажным» способом противопоставления ущелья и горной вершины, пустыни и сада, так и более «антропологическим» - чужбина и голод (либо смертельный яд анчара) противопоставляются родному дому и братскому пиру, что, конечно, концептуально соответствует евангельской притче о блудном сыне, обрисовывающей земную протяженность человеческой жизни именно с точки зрения ее вечной небесной перспективы.

Глава вторая. Душа и «почва». Пушкин и Достоевский, будучи столь различными художниками, формировали свою художественную картину мира между едиными для обоих онтологическими полюсами, воплощенными в описанных личностных стратегиях существования в горизонтально и вертикально (говоря схематично) ориентированном мире. То, что для Достоевского это было в полной мере сознательным и глубоко продуманным единством и преемством, он обнаруживает в своей речи о Пушкине в движении его мысли, исходящей в осмыслении значения творчества и личности поэта для России и мира в целом из рассматривавшегося ясно выраженного у Пушкина противопоставления двух русских типов.

Одни – «русские бездомные скитальцы» - «болезненное явление нашего

интеллигентного, исторически оторванного от почвы общества, возвысившегося над народом» (26; 129, 137). Другой тип - «красоты русской, вышедшей прямо из духа русского, обретающейся в народной правде, в почве нашей» (26;130). И выражения, слова, с помощью которых писатель выявил фундаментальное противопоставление «положительного» и «отрицательного» типов русской жизни, - безусловно, концептуальные формулы.

«Бездомность-скитальчество» и «оторванность от почвы» - главные определения «отрицательного» типа. К ним можно добавить непереносимое «петербургское происхождение», характеризующееся тремя главными смысловыми компонентами: мороз-холод, дым-пар-туман и призрачность-готовность к исчезновению. С.Г. Бочаров, цитируя выражение о. П. Флоренского, что «если снять с себя одежду, то и телесное и духовное состояние будет требовать покрытия наготы: телу будет стыдно, а душе – стыдно», отмечает: «Флоренский, собственно, повторяет то, что Девушкин писал Вареньке: ведь вы перед всеми разоблачаться не станете. У него самого его стыд – «перед всеми», «как ощущение жизненного, нравственного холода, переживаемого на людях». Как справедливо пишет исследователь, дело, конечно, не просто в «петербургском климате». В сознании Достоевского этот холод – онтологический по природе, связанный с метафизическим состоянием наготы. Познание первыми людьми собственной наготы, равно как и стремление ее скрыть, было результатом их грехопадения (Быт.3, 1 – 10), чему последовало изгнание Адама из рая (Быт.3, 24). Холод – качество падшего мира, ставшего обиталищем человека по грехопадению.

Естественно, что такой мир не может быть своим домом, это чужбина. Не случайно стремление укрыться от чужого взгляда – главный мотив поведения «петербургских» героев Достоевского. И он отчетливо «рифмуется» с разрешением Татьяной «загадки» Онегина, совершающемся как подступы, нащупывание главного смысла, заключающегося в призрачности, в своего рода натягивании чужого облачения-маски на собственную пустоту как основе «жизнестроительства» Онегина. Если снять чужой, «Гарольдов плащ», если отставить «лексикон» чужих, «модных слов» и т.д., то останется – ничто, «нагота» ничтожества. Таким образом, разгадка Татьяной торжествующей в ее жизнь «русского скитальчества», согласно пушкинскому тексту, представляет собой осмысление этого явления именно в том русле, в каком затем развивалась мысль Достоевского, раскрывшего дурную бесконечность и бесплодность попыток «петербургской» личности скрыть свою «наготу» в чужих «одеждах», «проматывая» чужое «имение». Эта дурная бесконечность звучит в последнем романе Достоевского в характерном определении Ивана Карамазова «Иван не наш человек, эти люди, как Иван, это, брат, не наши люди, это пыль поднявшаяся <...> Подует ветер, и пыль пройдет» (14;159), равно как и в словах Достоевского об Онегине: «У него никакой почвы, это былинка, носимая ветром» (26;143).

Чтобы отчетливо увидеть содержательный объем, стоящий за этим одним из ключевых понятий Достоевского, необходимо учитывать, что в художественной системе романа «Братья Карамазовы» «пыль поднимающаяся» - образ, имеющий библейское происхождение. Его истоки – в первом псалме входящей в состав ветхозаветных книг Псалтири: «Блажен муж, который не ходит на совет нечестивых, и не стоит на пути грешных, и не сидит в собрании развратителей; но в законе Господа воля его, и о законе Его размышляет он день и ночь! И будет он как дерево, посаженное при потоках вод, которое приносит плод свой во время свое, и лист которого не вянет; и во всем, что он ни делает, успеет. Не так – нечестивые, не так; но они – как прах, возметаемый ветром с лица земли. Потому не устоят нечестивые на суде, и грешники – в собрании праведных. Ибо знает Господь путь праведных, а путь нечестивых погибнет».

Достоевский противопоставляет Онегину Татьяну как «тип твердый, стоящий твердо на своей почве»: это «положительный тип, а не отрицательный, это тип положительной красоты» (26;140). Диаметральная противоположность на уровне зрительных ощущений твердого стояния на почве и оторванности от нее, предполагающей лишь быть былинкой, носимой любым ветром, бесспорна. В сопровождении же отнюдь не нейтральной фразы о «положительно прекрасных» типах ее образность приобретает совершенно определенное онтологическое наполнение. Использование Достоевским такого словосочетания имеет конкретное, самим писателем сформулированное значение. Исследователям творчества Достоевского хорошо известны строки из его письма С.А. Ивановой от 1 января 1868 года: «На свете 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 все чудо находит в одном воплощении, в одном проявлении прекрасного)» (28, кн.2; 251). Несколькими годами позже, в апреле 1876 года, Достоевским сделана заметка в записной тетради: «Христос – 1) красота, 2) нет лучше, 3) если так, то чудо, вот и вся вера...». Эти свидетельства однозначно указывают, что именно во Христе, воплотившемся Боге («Слово плоть бысть» - Ин.1, 14) Достоевский видел основу «положительности» и красоты. За понятием «положительно прекрасного» типа стоит прежде всего христоподобие.

Исходя из библейского и литургического понимания, христоподобие – «облачение во Христа». «Все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись», - говорит св. апостол Павел в своем послании к Галатам (Гал.3, 27), и далее обращается к ним: «Дети мои, для которых я снова в муках рождения, доколе не изобразится в вас Христос!» (Гал.4, 19). Раскрывая соотношение закона и веры, Апостол акцентирует этот момент словами: «Я сораспялся Христу, и уже не я живу, но живет во мне Христос» (Гал.2, 19 – 20). Такова природа метафизической «одежды» души в евангельской притче о «брачном пире» в Царстве Небесном – «брачной одежды» (Мф.23, 11), позволяющей

пребывать на «брачном пире» (Мф.22, 13).

То, что указанный смысловой пласт, определяющий интерпретацию Достоевским пушкинского образа Татьяны, обеспечивает преемственность интерпретации по отношению к Пушкину, ни в коей мере не заслоняя создателя «Евгения Онегина», бесспорно. Непосредственно предшествуя работе над пятой главой «Евгения Онегина», посвященной именинам Татьяны, написанное по мотивам Песни песней стихотворение «Вертоград моей сестры» строится именно на тех же сравнениях, что и завершающий канон великомученице Татьяне тропарь: «Запечатанный источник ты, заключень же оградъ, возложение честно и священно <...> Татиано проповедуемъ». Пушкин подчеркивает в стихотворении целомудренную чистоту, относящую к символике, сугубо принадлежащей к сфере литургических песнопений в честь Пресвятой Богородицы. Огражденный сад есть не только библейский образ рая, но и литургический образ Божией Матери: «Она «не только была Матерью Бога, но и осуществила в Своей личности степень святости, соответствующую этой исключительной и единственной задаче» (ср. в Евангелии: «Мать Моя и братья Мои суть слушающие слово Божие и исполняющие его» - Лк.8, 19 – 21).

Глава третья. “Ризы кожаные” и «брачные одежды»: о «маленьком человеке». Достоевский с первого же своего произведения воспринял пушкинское видение возможных направлений основного вектора внутреннего мира человека как его духовной стратегии. Писатель акцентировал при этом в качестве некоторой отправной точки сторону переживания человеком собственной умаленности в мире, бросающей ему в глаза прежде всего внешне, в социальной несправедливости, формирующей из него «маленького человека». Причем герой «Бедных людей» оказывается читателем пушкинской истории о «маленьком человеке» из «Станционного смотрителя», соотносит себя с ним и даже солидаризируется в определенном смысле. А Пушкин, в свою очередь, соотносит эту историю с помощью ряда деталей, как известно, с притчей о блудном сыне, задавая тем самым масштаб контекста восприятия сюжета. Сам Достоевский помещает свое художественное слово в тот же библейский смысловой контекст.

Макар Девушкин именует свою квартиру Ноевым ковчегом, но в примечательном смысле: “Порядку не спрашивайте - Ноев ковчег”(1; 16). Как известно, в ковчеге, построенном Ноем по Божью повелению, был спасен от вод потопа “начаток” нового человечества и вообще “всей твари” для возобновления жизни на земле после потопа. Ноев ковчег стал образом Церкви, и его атрибутом является как раз порядок (можно вспомнить и пушкинский Ноев ковчег, символ той вершины, где дальнее пространство соединяется с горним). В сознании же Девушкина он сближается с Содомом: “как в таком содоме семейные люди уживаются” (1; 23), т.е. со своей противоположностью. Апокалипсис Содомом и Египтом в духовном смысле называет город, где зверь,

исходящий из бездны, убьет свидетелей Христовых и где был распят Сам Спаситель (Откр.11, 8). К этому смысловому ряду примыкает апокалиптический Вавилон. Такова же функция употребления эпитета “Новый ковчег” в последующих произведениях.

Акцентуация данного смыслового ряда в ранних произведениях Достоевского действительно позволяет говорить о проекции притчевой ситуации ухода блудного сына “на страну далече”. Отчужденность и отдаленность “ближних” друг от друга выдает их принадлежность к жителям “той страны”, посылающим “прилепившегося” к ним пасти свиней, не давая насытиться рожками, которые ели свиньи (см.: Лк.15, 14-16). Здесь содержатся подступы к фундаментальной для всего позднего творчества Достоевского теме “русского скитальчества” (конечно, скитальчества прежде всего в духовном плане). С другой стороны к ней подводит забота Девушкина о прикрытии наготы и стыда от взгляда чужого человека, реализующаяся “проматыванием” взятого вперед жалованья, не избавляющая и не могущая избавить его от «наготы», направляясь в русло принципиальной незавершенности, дурной бесконечности шинелей и сапог “для людей”.

Обращение Достоевского с первых же произведений к притче о блудном сыне имеет устойчивый характер, фактически является константой в художественной системе, с помощью которой передается идея призрачности, иллюзорности движения, внутреннего созидания героя, “проматывающего” незаконно приобретенное “наследство”. Эта иллюзорность, выражаемая конструкцией отбрасывания - возврата к притчевому началу, ошибочно принимаемой иногда, как уже было отмечено, за инверсию евангельского мотива, свидетельствует о внутреннем движении героя как о дурной бесконечности, а значит - мертвящей окаменелости. Не случайно герой Достоевского часто оказывается ни жив ни мертв, “умирает, исчезает”, или “какой-то тяжелый, свинцовый груз” налегает “на все существо его” (2;43), или же он начинает осознавать, что “как будто спал, а не жил на свете” (1;82).

Таким образом, как и в случае с онтологически «горизонтальной» духовной стратегией в художественном мире Пушкина, у Достоевского отчетливо акцентированы две стороны единого явления внутреннего мира «маленького человека» - те же, говоря пушкинским языком, «ущелье», «темница» и бесконечное «пустынное» странствование. И в равной степени как у Пушкина в смысловом объеме его художественного контекста пейзажная картина становится картиной человеческого внутреннего мира, так и у Достоевского социально окрашенная деталь превращается в метафизический образ.

Человеческая «умаленность» обрисовывается у Достоевского в движении воспринимающего взгляда от внешней обстановки, от подчеркивающего социальную обделенность описания жилища героя к проникновению в самое ядро его души. «Нумера» и бедняцкие углы в «Ноевом ковчеге» ранних

произведений писателя обретают позже, как, например, в случае с Раскольниковым, черты «гроба»: здесь уже явная спроецированность на облик жилища внутреннего состояния персонажа. Другой герой «Преступления и наказания», Свидригайлов, эпатажно продлевает эту проекцию до последних пределов - в самую вечность, саркастически рисуя ее в виде закопченной деревенской баньки с пауками по углам. Еще один образ мертвящей тесноты пространства обитания умаленного законами земной жизни человека - «мейерова стена» в романе «Идиот», в которой обреченный на смерть от чахотки Йпполит Терентьев видит воплощение беспощадной неумолимости законов природы по отношению к человеку.

Все эти яркие зрительные картины по своему смысловому значению могут быть охвачены одним емким символическим образом у Достоевского - образом «подполья», как раз объединяющим в себе и черты жизненного пространства, и характер устройства внутреннего мира обитающего в этом пространстве человека. «Маленький человек» умален не только социальной несправедливостью, но самими «непреложными», «издевательски» неумолимыми законами земной жизни, беспощадно, как «дважды два четыре», сдавившими его словно каменной стеной, превратив его в своего узника, да еще «насмешливо» выставленного во всей немощной «наготe». Сознание говорит ему, что «дважды два четыре» расчеловечивает его, делает его, по выражению человека «из подполья», «усиленно сознающей мышью». Это сознание отыскивает и преподносит ему как первооснову его существа собственное его самостоятельное хотение с одновременной невозможностью его реализации.

Однако как у Пушкина «жизни мышья беготня», о смысле которой вопрошают «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы...», «однозвучный жизни шум» как «дар напрасный» - плод сердца, оказавшегося пустым, и ума, ставшего праздным, так и у Достоевского логика «усиленно сознающей мыши», постоянно обращенной, казалось бы, вовне, в сторону враждебной, давящей ее «каменной стены», будучи тем самым парадоксальным образом замкнутой на себе, имеет своим корнем грех: «Грех - в нежелании выйти из состояния самотождества, из тождества «я - я», или, точнее, «Я!». Утверждение себя как себя, без своего отношения к другому, т. е. к Богу и ко всей твари, - само-упор вневыхода из себя и есть коренной грех или корень всех грехов. <...> Грех есть то коренное стремление Я, которым Я утверждает себя в своей особности, в своем отъединении и делает из себя единственную точку реальности. Грех есть то, что закрывает от Я всю реальность, ибо видеть реальность - это именно значит выйти из себя и перенести свое Я в не-Я, в другое, в зримое, т. е. полюбить».

Достоевский раскрывает греховную логику дурной бесконечности отставания своего Я, движущую по замкнутому кругу невозможности чаемого самоутверждения, в развитии взаимоотношений героя-«мечтателя» с «оскорбленной и грустной» героиней. Соккрытие от болезненно ощущаемого

чужого взгляда собственной «наготы» (как прежде всего состояния души) становится предпосылкой усвоения себе героем (к примеру Девушкиным по отношению к Вареньке), «отцовских» функций, а через них - и «божеских». А образ оскорбленной героини соотносится с евангельской грешницей, прощенной Христом. Своеобразие ситуации, вокруг которой выстраивается система образов и разворачивается их взаимодействие в ранних произведениях Достоевского - в том, что герой (обладающий идеей, мечтатель), стремящийся возвыситься над героиней до божества, занять для нее место Бога, чтобы с высоты «безгрешности» «простить» «грешницу», может осуществить это, естественно, лишь путем «проматывания» чужого «богатства», т. е. будучи сам «блудным сыном», попадая в дурную бесконечность замкнутого круга. Та же логика сохраняется и в последующем творчестве писателя, от «Села Степанчиково» и «Записок из подполья» до «Кроткой» и больших романов.

Но и сам разрушительный итог указывает на столкновение с иной логикой взращивания, созидания человеком своего внутреннего существования и своего отношения к миру, за которой стоят подлинные законы устроения бытия. В этом столкновении, составляющем сюжетное ядро произведений Достоевского, герою бывает милосердно явлена возможность, иногда последняя, духовной перемены, преображения (которое совершается, например, в «Сне смешного человека»), и он ощущает это как некую судьбоносность в пересечении его жизни с жизнью «грешницы» (как правило у Достоевского здесь именно женский персонаж), такого же, на первый взгляд, «маленького человека», но предстоящего в абсолютно другом облике и приносящего своим существованием совершенно противоположные плоды.

В полную противоположность мечтам о человекобожестве «маленького человека», ощущающего себя вопиюще несправедливо расчеловеченным, «человекомышью», здесь речь идет о христоподобном кенозисе как единственном пути преображения человеческой природы в сторону богочеловечности. Кенотическая «умаленность» человека - не загнанность одинокой «мышью» в «подполье» «несправедливых» законов природы, неумолимых, как дважды два четыре, но наоборот, открытость и принятие мира и осознание себя перед лицом Божиим, а вместе с ним - бесконечное развитие, рост, преображение, это «нищета духа», ведущая, как сказано в нагорной проповеди Христа, в Царствие Небесное, которое, опять же согласно евангельскому слову, «внутри вас есть» (Лк. 17, 20 - 21).

Умаление как отвержение греховного Я, ветхого существа, ведет к приобретению нового естества, в своей целостной полноте причастного и Богу, и всему миру. Парадоксальным, на первый взгляд, образом, отсекая, оставляя мир и даже самого себя, человек приобретает «во сто крат», по евангельскому выражению («всякий, кто оставит дома, или братьев, или сестер, или отца, или мать, или жену, или детей, или земли, ради имени Моего, получит во сто крат и наследует жизнь вечную» - Мф. 19, 29), поскольку предоставляет в себе место

Богу и принимает мир «из рук Христовых, но принимает его уже благолепным, очищенным, освещенным Логосом».

Ряд ключевых мотивов и представляющих эти мотивы деталей в произведениях писателя, появляющихся в наиболее значимые в духовном смысле для героев моменты их жизни, восходит к образам сада и пронизывающего его небесного света как увиденности в Боге человека и мира в их гармоническом единстве. Узрение в собственной греховности первопричины той неумолимой несправедливости мира, против которой бунтует загоняющий себя в «подполье» «маленький человек», радикально меняет и его мировосприятие, и духовное устроение. Видение собственной греховности сопровождается пониманием, что именно она заслоняла светлую гармонию мира.

Достоевский стремится показать, что мироощущение и мировосприятие, выражаемое его героями в словах «жизнь есть рай», - воплощение вполне конкретного закона внутренней жизни человека, исходный пункт которого - в самоотвержении, отсечении греховного, стремящегося к самообожествлению естества. Причем в «райских картинах» нет никакого мечтательства и утопического игнорирования присутствия в мире зла. Об этом свидетельствуют рассуждения старца Зосимы, посвященные библейскому повествованию о страданиях Иова. Исходя не из отвлеченно-рационалистических построений, а из опыта внутреннего переживания «великой тайны человеческой жизни», Зосима говорит о постепенном претворении «старого горя» в «тихую умиленную радость». Именно как следствие подобного мироощущения и мировосприятия рождаются мысли князя Мышкина в романе «Идиот» о «деревьях» и разговор Кириллова со Ставрогиним в «Бесах» о зеленом листе дерева среди зимы. В свою очередь «зеленый, яркий с жилками» лист среди зимы - явный предтеча тех самых «клеяких листочков», о которых спорят Иван и Алеша в «Братьях Карамазовых». Весь этот ряд восходит, конечно, к образу «дерева жизни» посреди рая - символу вечной жизни, неуничтожимой никакими неумолимыми земными законами, выражаемыми формулой «дважды два четыре».

По наблюдению С. Г. Бочарова, образ «клеяких листочков» в «Братьях Карамазовых» первоначально рождается из уст Ивана вместе с образом «кубка», будучи у него символами одного значения - любви к жизни, жажды жизни вопреки всему, вопреки «ахинее», если использовать словечко Ивана. И точно так же у Пушкина, как уже отмечалось, параллельно выстраивается, условно говоря, «вертоградная» и «хмельная» символика. По ходу спора Ивана и Алеши Карамазовых, как говорит С. Г. Бочаров, последний как бы «отбирает» «листочки» и противопоставляет их безнадежному «кубку», превратившемуся у Ивана из радостно-шиллеровского в грустно-онегинский (тот, что появляется в финале романа в стихах Пушкина: «Блажен, кто праздник жизни рано / Оставил, не допив до дна / Бокала полного вина...»); а одновременно и символизация

праздника-пира жизни переходит из парадигмы «кубка» в парадигму «листочков» и «всего за ними стоящего «софийного» миропорядка». Однако исследователь не вспоминает главу «Кана Галилейская» в «Братьях Карамазовых».

Весьма показательно уже само название главы, отсылающее к новозаветному повествованию о брачном пире в Кане Галилейской, где Христос совершил первое чудо, претворив воду в вино. Это повествование, читаемое над гробом умершего старца Зосимы, вырастает в чудесном сне Алеши - в полном согласии с евангельским смыслом и всем контекстом евангельских притч - в видение брачного пира Царствия Небесного, участником которого стал и сам преставившийся старец. Небесный пир в Царствии Божием воплощает высшую, неотмирную, если можно так выразиться, справедливость, явно противопоставленную земной, соблазняющей властью факта, который ограничивается «кончиком носа». Мысли слушающего в полусне евангельское чтение Алеши о том, что «не для одного лишь великого страшного подвига Своего сошел Он тогда», что «доступно сердцу Его и простодушное немудрое веселие каких-нибудь темных, темных и нехитрых существ, ласково позвавших Его на убогий брак их», совершенно созвучны словам старца Зосимы, обращенным к Алеше во сне: «Чего дивишься на меня? Я луковку подал, вот и я здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... Что наши дела?» (14; 326 - 327). Исповедание ничтожной малости «луковки» человеческих дел перед лицом Творца неба и земли становится путем к радостному и всепримиряющему единению с Ним.

Кроме того, одна из принципиальных деталей в описании пира в небесной Кане Галилейской - пронизанность светом. Как и в пушкинской художественной картине мира, у Достоевского подчас чувствование фаворского света, в котором открывает себя преображенное земное бытие, передается через восприятие и переживание, условно говоря, определенных состояний внешнего мира, возводящих к духовной первопричине. Если у Пушкина это связано с образом белого на горе и всем примыкающим к нему смысловым рядом, то в произведениях Достоевского в первую очередь обращают на себя внимание в данном контексте картины с косыми лучами заходящего солнца, возникающие, как правило, в наиболее значимые и переломные моменты жизни героев. В этом ясном тихом свете «косых лучей» восприятие земного существования происходит не изнутри «видимо-текущего», как говорил Достоевский о фотографическом «реализме», ограничивающемся «кончиком своего носа», а переносится в область «правды Божией», в ту область, с высоты которой земной путь обозрим весь целиком, охватываемый его неземным смыслом, неземной конечной целью и итогом.

Глава четвертая. Сверхчеловеческое и богочеловеческое. 1. Имея дело в своем художественном творчестве с реалиями невидимого внутреннего мира

человека и облекая их в объемные зримые образы, Пушкин, а вслед за ним и Достоевский проводят в этом мире четкое и ясное различие между онтологически противоположными полюсами и в тех случаях, когда на уровне их внешней проявленности происходит кажущееся совпадение. Речь идет, с одной стороны, о подделывании горизонтальной стратегии жизнестроительства под вертикальную, в котором двигателем восхождения к «вершине» оказывается «самовластное» стремление к надмирному возвышению с целью не войти «в царство вечно», а распространить собственное «царство»: горизонтальная направленность сохраняется, но при этом создается видимость вертикальности. С другой стороны, это трезвое признание ничтожества собственных сил человека для преодоления, образно говоря, «земного тяготения», производящее впечатление формально горизонтального движения, но являющееся необходимым условием подлинного восхождения «горю», в котором «земное тяготение» преодолевается встречным движением - помощью «с той стороны».

С. Г. Бочаров выделяет целый сюжет в русской литературе, идущий от Пушкина к Достоевскому, главная тема которого - «презрительная»: презрение и невозможность любви к ближнему как единственное «естественное», «нормальное» состояние человека на земле. Пушкин, отмечает исследователь, в стихотворении «Наполеон» (1821) назвал тему, перешедшую впоследствии к Достоевскому, которую продублировал в прозаическом варианте, относящемся к Петру I, где сказано, что Петр не страшился народной свободы, поскольку доверял своему могуществу и презирал человечество, возможно, более Наполеона. Петр и Наполеон - на разных концах одного процесса вырождения свободы в презрение.

Эта тема становится для Пушкина внутренней, личной, метафизической, о чем свидетельствуют стихотворения «Демон», процитированное «Свободы сеятель пустынный...», а также материалы двух первых глав «Евгения Онегина» (фразы «Кто жил и мыслил, тот не может / В душе не презирать людей» и «Хоть он людей, конечно, знал / И вообще их презирал», относящиеся к Онегину, на слуху фактически у каждого читателя Пушкина). В стихотворении «Свободы сеятель пустынный...» презрел человечество сам автор, встав на место не Наполеона и Петра, а Христа, разорвав с людьми и присвоив себе «пророческий статус». Пушкиным предугаданы, продолжает С. Г. Бочаров, метаморфозы образа Христа в новом веке, в том числе вынесенный Достоевским из «нового христианства», маскирующий под видом социальной любви презрение к человечеству. Пушкинская «дрожащая тварь» из «Подражаний Корану» (1824) и «двуногих тварей миллионы» из «Евгения Онегина» соединяются Раскольниковым и возводятся в ранг художественно-философской категории, переходя из идеи творения (ср. в новозаветном повествовании обращение воскресшего Христа к апостолам: «идите по всему миру и проповедуйте Евангелие всей твари» - Мк. 16, 15) в идею бестиарности.

Идея бестиарности как сообщающийся сосуд связана как раз с «законностью» любви-презрения со стороны тех, кто почитает «единицами» себя. Завершение этой темы у Достоевского - конечно, великий инквизитор, с его упреком Христу в "идеалистическом", завышенном представлении о человечестве, "реально" являющем собою "стадо", счастье которого можно обеспечить соответствующим ему способом – "исправлением" подвига Христа, принятием "советов" "умного духа", т.е. дьявольских искушений, с коими "дух самоуничтожения и несбытия" (14;229) приступил ко Христу в пустыне перед Его выходом на проповедь "Евангелия Царствия". Подлежащее «осчастливлению» человечество прямо названо «недоделанными пробными существами, созданными в насмешку» (14; 238).

Сам Достоевский, видя «концы и начала» подобной аргументации, говорит, что хотя «вековечный от века идеал» Христа, к которому на земле стремится человек, противоположен его «натуре», тем не менее, это стремление совершается «по закону природы». Парадоксальное сочетание двух природ вытекает из переходности как состояния человека на земле. Наличная природа, изолируясь, соблазняет к заключению о «дрожащей твари», а чаемая возводит к «новой твари», по новозаветному выражению: «кто во Христе, тот новая тварь» (2 Кор. 5, 17).

Умаление человеческого до бестиарности звучит уже у Пушкина. Достаточно вспомнить ту самую «жизни мышью беготню» в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы...», отозвавшуюся в известных репликах «подпольного» человека Достоевского об усиленно сознающей мышши. Да и открывающийся будущему самозванцу Григорию Отрепьеву в пророческом сне вид с башни на Москву с «кипящим» на площади народом вряд ли случайно герой называет муравейником, как впоследствии и у Достоевского Раскольников захочет власти над человечеством именно как над муравейником. Переход к художественно-философской категории бестиарности есть звено единой онтологически закономерно разворачивающейся цепи. Пушкинское художественное сознание ее, безусловно, фиксировало. Именно Пушкиным ярко запечатлено в «Подражаниях «Аду» Данте» (III; 281 - 282) лукавство, смысл которого в том, что для утверждения на «надмирной высоте» нужно пасть, в чем и удостоверяется ее ложный, двойнический характер. Поэтом описывается адская гора, подобная Арарату, той самой библейской горе, к которой после потопа пристал ковчег Ноя. Похожую картину создает Пушкин позднее в "Подражании Италиянскому". Но еще до "Подражаний "Аду" Данте" и "Подражания Италиянскому" в "Борисе Годунове" Пушкин ту же картину описывает устами Григория, рассказывающего Пимену свой сон, завершавшийся стремительным падением героя и ставший пророчеством о крахе самозванства.

Таким образом, ложное восхождение, превознесение над миром – как самозванство – оборачивается, в метафизическом пространстве, падением в

"мрачную бездну", или в "пропасти глубокие" – падением "вверх ногами", говоря словами, относящимися в последнем романе Достоевского к Дмитрию Карамазову (так названа одна из глав "Братьев Карамазовых"). Глубинный метафизический смысл, выстраиваемый общим пушкинским поэтическим контекстом, и был запечатлен Достоевским, когда он поставил рядом как эпиграфы к своему роману "Бесы" фрагмент из одноименного стихотворения Пушкина и евангельский фрагмент об исцелении гадаринского бесноватого. Завершение этой смысловой перспективы – как раз рассуждения великого инквизитора о принятии искушений, предлагаемых дьяволом Христу, когда дьявол возводит Спасителя «на весьма высокую гору», чтобы показать Ему «все царства мира и славу их» (Мф. 4, 8). Для приобретения славы «всех царств мира», нужно, по словам искусителя, пав, поклониться ему (Мф. 4, 9), пойти на тот метафизический жест, плоды которого наглядно представлены в евангельском эпизоде о гадаринском бесноватом.

Параллельно с изображением самовозвышения падшего человеческого естества как метафизических двойников «надмирных высот» у Пушкина есть и образы сада-«двойника» и пира-«двойника». В первом случае это таинственный сад в уже упоминавшемся стихотворении «В начале жизни школу помню я...». Завершение этой двойнической перспективы, открывающее ее духовное существо, – «Анчар», об очевидной «антирайской» образности которого говорилось выше. В случае с пиром-двойником пушкинский контекст задает путь от «Вакхической песни» к «Пиру во время чумы». В художественном творчестве Достоевского движение к этому метафизическому полюсу прорисовывается начиная с ранних произведений (вспомнить хотя бы «пир вальтасаровский» в финале «Двойника») и вплоть до таких ярких примеров, как сорванный свадебный пир в «Скверном анекдоте» или, в последнем романе писателя, игуменская трапеза примирения, превращенная стариком Карамазовым в скандал и «содом».

По отношению к «двойнической», призрачной, в подлинно вертикальной модели мира происходит обратное движение. "Заоблачная келья" часто представляется безнадежно недостижимой, и поэтому жизненный путь кажется совпадающим с выстроенным по горизонтали. Однако "недоступная черта", по словам В.С. Непомнящего, преодолевается "с той стороны". Это происходит не только в "Пророке", которого имеет в виду в данном случае процитированный исследователь. Показательна здесь так называемая поэтическая переписка Пушкина с митрополитом Филаретом. Ответ московского митрополита на мрачное пушкинское стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...», предвосхищающее бунт Ивана Карамазова, был не просто вразумлением, призывающим к покаянию и ставящим "на место" то, что в "стихах о даре" перевернуто "на голову". Поэт видит в "русском Епископе" доброго самарянина из известной евангельской притчи, рассказанной Христом искушающему Его законнику в ответ на вопрос, кого считать своим ближним. Кроме того,

явственно прочитывается и смысл, запечатленный в евангельском событии спасения утопающего апостола Петра. Пушкинская жизненная ситуация, как она им поэтически выражена, в духовном смысле совпадает, как бы накладывается на евангельскую. "Усомнившегося" и духовно "утопающего" в водах "потопа" поэту, которому в "Пророке" было заповедано идти "по водам", преодолевая законы павшего естества, подается рука, поддерживающая его, подобно поддерживаемому вершиной Арарата ноюву ковчегу. (Почти через сто лет Александр Блок в стихотворении "Пушкинскому дому" вновь вернется к этой ситуации, только теперь уже сам Пушкин ставится на место спасающего: "Пушкин! <...> Дай нам руку в непогоду, / Помоги в немой борьбе!").

Итак, в художественной модели мира, созданной Пушкиным, действует закон, выраженный в Евангелии в лаконичной фразе, являющейся своеобразным выводом из притчи о мытаре и фарисее: "всякий, возвышающий сам себя, унижен будет, а унижающий себя возвысится" (Лк.18, 14). Осознанию невозможности достичь "Сионских высот" своими собственными силами как некоему метафизическому вопросу *туда* сопутствует мгновенный ответ *оттуда*, преодолевающий эту невозможность, простирающуюся на область павшего, поврежденного грехопадением человеческого естества.

Данный закон проявляется в кардинальном различии двух типов пушкинских "пустынных пейзажей", соответствующем различию изображаемых поэтом "высот". Одно дело – "пустыня мира", и совсем другое – если можно так выразиться, "кенотический пейзаж". Как справедливо отмечает Т.Г. Мальчукова, "с христианской традицией связано у Пушкина не только представление горных и величественных пейзажей <...>, но и изображение природы бедной и скромной". Такими пейзажными образами в конце "Евгения Онегина" поэт говорит о своих внутренних изменениях, о "смирившихся" "высокопарных мечтаниях". "Серенький" среднерусский пейзаж рисуется как зримое воплощение определенного внутреннего человеческого устройства – самоуменьения тех "нищих духом", о которых в нагорной проповеди Христа прежде чем о всех других говорится как о блаженных наследниках Царства Небесного (Мф.5, 3). Это самоуменьение свойственно сознанию, ориентированному на центральное событие Священной истории – добровольное умаление величия Божественной природы в земной жизни Богочеловека Иисуса Христа.

Кенотическая подоплека чувствуется во многих пушкинских, особенно осенних пейзажных картинах. После Пушкина эта подоплека ярко проявится у Ф.И. Тютчева, непосредственно указавшего на нее в своем знаменитом стихотворении "Эти бедные селенья...":

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.

Примечательно, что именно это тютчевское стихотворение вспоминает Достоевский в конце пушкинской речи, когда говорит о проявившемся "в художественном гении Пушкина" предназначении "сердца русского" "ко всечеловечески-братскому единению" "по Христову евангельскому закону": "Пусть наша земля нищая, но эту нищую землю "в рабском виде исходил благословляя" Христос. Почему же нам не вместить последнего слова Его? Да и сам Он не в яслях ли родился?" (26;148). Русская "нищая земля" уподобляется вифлеемским яслям, в том смысле, что ее "нищета" – не пустота "пустыни мира", а напротив, полнота самоуничижения и самоотвержения, превращающаяся в другую полноту – полноту вместилища Бога – в чуде Преображения.

2. Художественная мысль Пушкина, в опоре на евангельское слово воплощающая в образах внешнего мира внутренние законы и логику жизни человеческой души, раскрывает эту логику в историческом пространстве, будь то история отдельной личности или проступающая через нее история целой эпохи, пространстве, «кривизна» которого, если можно так выразиться, обусловлена механизмом, запечатленным евангельскими словами «Нет ничего сокрытого, что не открылось бы, и тайного, чего не узнали бы (Лк. 12, 2) и «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, тогда же лицом к лицу» (1 Кор. 13, 12). У Достоевского эта «кривизна» откristаллизуется в концептуальную структуру его произведений, организованных идеей Суда Божия, протеканием земного бытия на пороге, перед лицом Божией правды.

Одной из отправных точек в разворачивании данного механизма является уже упоминавшийся эпизод «Евгения Онегина», когда Татьяне, оказавшейся в опустевшем доме Онегина, постепенно открывается внутренняя сторона покрытой доселе величественной таинственностью личности «глядящего в наполеоны» «байронического героя». Наполеоновская и «байроническая» подоплека тем более значима в онегинском образе, что пушкинский художественный контекст задает ей масштабную историко-эсхатологическую перспективу. В том же «Евгении Онегине», в десятой главе, в словах «Сей муж судьбы, сей странник бранный, Пред кем унизились цари, Сей всадник, папою венчанный, Исчезнувший как тень зари» (VIII строфа) уже обозначены в свернутом виде те представления о взаимоотношении сил революции и католицизма в Европе, которые получают концептуальное историософское толкование у Тютчева, в его знаменитых публицистических статьях о России, революции и римском вопросе, и, конечно, у Достоевского, создателя образа великого инквизитора и исследователя пределов развития самовластного человеческого «Я». Наполеон-всадник из «Евгения Онегина» отбрасывает смысловую тень и на другого, «медного всадника», «сверхчеловека», вызывавшего пристальный интерес и у Пушкина, и у Достоевского.

Как уже отмечалось, Татьяна, «разгадав» Онегина, увидела в нем «пародию» и «москвича в Гарольдовом плаще». Пушкинская мысль строится в

соответствии с новозаветной образностью, для которой «одежда» - «одежда» души, выражение внутреннего состояния человеческой души и существа прожитой жизни в глазах Божиих, будь то «брачные одежды» притчи или «белые одежды» Апокалипсиса. (Этот же мыслительный каркас заложен в основе пословицы, взятой Пушкиным в качестве эпиграфа к «Капитанской дочке»: в двух частях пословицы оказываются соотнесенными *кафтан* и *честь* как доминанта духовного облика человека). Через свою «русскую душой» героиню поэт говорит о призрачности, двойническом характере «онегинского» жизнестроительства, маскирующего «величественными» и «модными» «одеждами» «наготу», духовную пустоту и бесплодность. Причем стремление облачиться в такого рода «одежды» есть всегда свидетельство онтологической «наготы» «прячущегося и скрывающегося» падшего сознания, желающего не внутренним перерождением, а механическим самовозвеличиванием преодолеть наличную «малость» своего естества.

Это всегда метафизическое воровство, разбой, самозванство. Не случайно и в «Борисе Годунове» Гришку Отрепьева (в данном контексте фамилия весьма говорящая) патриарх обвиняет в том, что самозванец «именем царевича, как ризой украденной, бесстыдно облачился» - но «стоит лишь ее раздрать - и сам он наготой своею посрамится». Однако такой обман неизбежно есть и самообман, что выпукло показано Достоевским. Достаточно вспомнить искреннее удивление Ивана Карамазова, увидевшего оборотную сторону измышленного им «нового человечества» в изложении явившегося ему в кошмарном сне-бреду двойника-черта. Возвещаемая «истина» о «новом» мире и «новом» человеке является Ивану Карамазову не в чаемом «великом и прекрасном» «красном сиянии, «гремя и блистая», с опаленными крыльями», а облаченной в поношенные одежды с чужого плеча, в облике лакея-приживальщика. Предшественник Ивана, герой романа «Бесы» Ставрогин, «Иван-царевич» и «наше солнце», как называет его главный инициатор устройства «нового мира» от «бесов» Петруша Верховенский, таинственный «сверхчеловек», правильные черты лица которого отвращали подобием маски и который подобно пушкинскому Онегину разоблачен как самозванец «Гришка Отрепьев» своей женой-жертвой Марьей Лебядкиной, этот «человекобог» тоже воочию увидел «своего демона» - маленького «золотушного» бесенка «с насморком». Поистине зримо явленная сила, стоящая за гордыми и «титаническими» идеями человекобожества, - та самая, что и описанная в евангельском фрагменте об исцелении гадаринского бесноватого, взятом Достоевским в качестве эпиграфа к роману «Бесы»: своей властью бесы не могут войти даже в свиней. (Ср. у Пушкина в «Евгении Онегине» Татьяна еще до ее знаменательного визита в дом обладателя «Гарольдова плаща» во сне накануне ее именин дано было увидеть оборотную сторону онегинской «величественности», представшую и как разбойническая, и как бестиарная).

Получившая в «Евгении Онегине» яркое образное воплощение

пушкинская мысль о «метафизическом разбое» была глубоко разработана Достоевским в его романе «Бесы», в котором Шатов и Кириллов становятся умерщвленными и оставленными Ставругиным «оболочками», снятыми «одеждами», открывающими «наготу» той «теплохладности», о которой говорит Ставругин в предсмертном письме к Даше. Само обнаружение «наготы» осуществляется в соотносительности образа Ставругина с идеей креста. Исследователями не раз отмечалась значимость внутренней формы фамилии героя (σταυροϛ в переводе с греческого - крест) и связь появления в романе Ставругина с днем Воздвижения Креста Господня. Ставругинское «обнажение» как «жизнетворчество», как напрашивание на крест становится последней, предельной «наготой», окончательной невозможностью креста.

Предельная «нагота» как невозможность креста становится более понятной при акцентуации того свойства во внутреннем мире человека, на которое Достоевский указывал задолго до «Бесов» и которое было озвучено еще Пушкиным во французском эпиграфе к «Евгению Онегину», напрямую связывающем роман в стихах с «человекобогами» Достоевского. В переводе на русский язык эпиграф звучит следующим образом: «Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, - следствие чувства превосходства, быть может мнимого». Пушкинский эпиграф выражает противоположный покаянному исповеданию собственной греховной немощи с целью ее отсечения и преодоления полюс: беспредельное самовозвышение низводит остальной мир до уничтожающего неудостоивания и малейшего «стыдения» перед его лицом. Прямое развитие этой внутренней «человекобожеской» логики осуществлено Достоевским в образе князя Валковского из романа «Униженные и оскорбленные». Этот герой Достоевского - во многом предшественник Ставругина. В последующих произведениях Достоевский неоднократно затрагивает эту тему. Достаточно вспомнить «великолепнейшее и новое пети-жэ» на именинах Настасьи Филипповны в романе «Идиот». А в «фантастическом» рассказе «Бобок» «пети-жэ» разрастается в целую вселенскую картину «нового порядка».

Таковы центральные точки, диапазон изменений внутренней природы человека в его земном, переходном, как писал Достоевский в записных тетрадях, бытии. Казалось бы, парадоксально смыкание человекобожеского самовозвеличивания с бестиарностью, но именно в образе зверя запечатлен дух антихриста в Апокалипсисе, и этим акцентируется предельная в своей античеловеческой сути степень саморазрушения человеческого духовного естества. Так же как аскетичное самоумаление перед лицом Божиим, добровольно предоставляющее Ему простор действия, «инверсионно» оказывается закваской реального преодоления тварных границ, преображения человеческого естества – подобно тому как распятие и гроб Христов стали источниками вечной жизни.

Внутри этого диапазона проявляет себя в произведениях Пушкина и Достоевского резонанс личностного поступка героя в его собственной судьбе и в судьбе общественной и национально-исторической. Здесь и отмечавшаяся уже современными филологическими исследованиями линия от Бориса Годунова пушкинской трагедии к вопрошаниям Ивана Карамазова о цене слезинки ребенка в соотношении с мировой гармонией, воплотившимся в итоге в его поэму о великом инквизиторе – линия, параллельная в своем узловом вопросе с другой, от «Пиковой дамы» к «Преступлению и наказанию». Здесь и развитие коллизии «Скупого рыцаря» в «Братьях Карамазовых», и развертывание диалога Бориса и Пимена, а также Моцарта и Сальери в противопоставлении Ивана Карамазова и старца Зосимы, да и в пространстве той же поэмы о великом инквизиторе. И здесь же, конечно, столь же очевидная, сколь и сложно рационализируемая связь пушкинского мира с «Идиотом» Достоевского.

Как хорошо известно исследователям творчества Достоевского, в первоначальных замыслах писателя образы будущих главных героев «Идиота» и «Бесов» выросли в своей соотнесенности со Христом из одного корня. И если Ставрогин стал в итоге воплощением христорборческого начала, то в князе Мышкине противоположная, христоподобная подоплека вроде бы продолжала развиваться, о чем, казалось бы, свидетельствуют и высказывания самого Достоевского о «положительно прекрасном человеке» в связи с романом «Идиот», и развитие сюжета в первой половине романа. Однако тупиково-разрушительный финал с его тягостно-безотрадной атмосферой изображает какое-то своего рода зависание между небом и бездной, жизнью и смертью, между крахом претендовавшего на «сверхчеловеческие» деяния и смиренным служением аскета.

Но в архитектонике образа Мышкина соотнесение со Христом дополнено пушкинским контекстом, его «рыцарем бедным», в связке с сервантесовским Дон Кихотом. «Рыцарская» подоплека задает принципиально важное смысловое измерение, выводящее к пониманию человеческой природы в соотнесении с определенными культурными реалиями. Среди них такие, как взаимодействие восприятия христианского и воинского служения, человеческого и животного начал в действиях воина-всадника, как возвышение всадника среди других типов воинства и превращение его в соединении с некоей этической миссией и социальной программой в средневекового рыцаря. Эти реалии имеют непосредственное отношение к истокам представлений о человеке, формирующимся на пересечении художественных миров Пушкина и Достоевского.

Рыцарская этика восприняла в евангельской идее духовного воинствования как образа внутреннего устройства христианина «определение мира как цели, к которой должен стремиться христианский воин»: «мир превращается в знак восстановления попорченной справедливости». С другой стороны, ее корни уходят в глубь исторических процессов, возвысивших

конного воина и отражающих понимание воинской доблести как характерного «неистовства», в котором сочетается «божественное» и «звериное».

«Дик и рьян», пушкинский рыцарь осуществляет свое служение вполне подобным экстатически-«неистовым» способом. И как это закономерно у Пушкина, исход «непостижной» уму мечте-видению рыцаря обретается не в тягостно-печальном мире остающейся замкнутой на себе мечтательности, но приходит «оттуда», из «царства вечна»: Божественное милосердие становится главной животворной силой мира. Но к герою романа Достоевского «Идиот» этот смысловой пласт приходит в соединении с сервантесовским контекстом, добывая в нем новые, и комические и трагические, но в любом случае возвышенные, смысловые пласты «мечтательства», в котором Достоевскому виделась определенная сила преодоления инерции позитивистского ограничения реальной действительности одним лишь «видимо-текущим».

Но все же это не та мужественная трезвость и реализм евангельского духа, воплотившегося затем в святоотеческом учении о внутреннем делании - она лишь иллюзорно расширяет границы земного человеческого существования, но не дает исхода его трагизма, оставаясь закупоренной «без воздуха» в этом земном пространстве. Такая тягостная «безвоздушность» чувствуется в образе князя Мышкина. Симптоматично при этом сочетание в этом образе «звериных» пластов (само имя героя «Лев Мышкин» показательно в контексте сказанного о воинах-«зверях» и идущей от Пушкина «мышьиной» темы, воплотившейся в лаконичном определении природы человека как «усиленно сознающей мыши» в «Записках из подполья») и идущего от раннего Достоевского компонента «маленького человека», становящегося «мечтателем».

К Мышкину сложно применить выражение «новая тварь», как сказано у апостола Павла (Итак, кто во Христе, тот новая тварь; древнее прошло, теперь все новое» - 2 Кор. 5, 17). В герое романа «Идиот» человеческая натура замкнута на себе, осуществляющая своего рода «подражание Христу», но без движения «оттуда», посылаемого мужественному аскету. Это прометеевский «героизм» без посылки богоборческого вызова, вроде бы с одеждой христианского смирения и выявления неправд этого мира – но без благодатной умиряющей и преображающей мир силы этого смирения. Питающееся пушкинскими корнями рыцарство Мышкина показывает невозможность «вытащить» этот мир одной человеческой натурой и невозможность существования некоего «третьего» между истинным христоподобием по евангельскому духу и разрушительным человекобожием. Благодатным воздухом истинного христоподобия задышится, несмотря на всю «карамазовщину», в последнем романе Достоевского «Братья Карамазовы» с его образами старца Зосимы и Алеши.

Глава пятая. Милосердное пространство. В "Братьях Карамазовых" собраны воедино фундаментальные проблемы не только

предшествующих четырех "больших" романов Достоевского ("Преступление и наказание", "Идиот", "Бесы", "Подросток"), составляющих, вместе с последним, его знаменитое "пятикнижие", но и ранних его произведений, созданных еще до каторги. Обдумывая "Письмо к издателю "Русского вестника", которое должно было объяснить читателям причину задержки печатания "Братьев Карамазовых", и намереваясь в нем, еще до завершения романа, вступить в полемику с критиками, Достоевский обращался к ним и читателям, разъясняя общую концепцию произведения: "Совокупите все эти четыре характера (имея в виду Карамазовых — Ф.Т.) — и вы получите, хоть умньшшснно в тысячную долю, изображение нашей современной действительности, нашей современной интеллигентной России. Вот почему столь важна для меня задача моя" (15;435). Тайна человека и творимой им истории разгадывается через развивающиеся параллельно судьбы братьев Карамазовых, каждый из которых занят разрешением "последних", "проклятых" вопросов о первопричинах и конечных целях бытия. Достоевский показывает в своем последнем романе, как от решения проблемы существования Бога и человеческой посмертной судьбы, будь то внятного и очевидного или подспудного, смутного и завуалированного, зависит восприятие фактической реальности.

Ключ к осмыслению "живой связи нашей" с миром "горним и высшим" и ее значения для мира дольного дан автором "Братьев Карамазовых" в евангельском эпиграфе к роману, обозначающем точку отсчета в восприятии повествования. Краткая притча о зерне говорит о двух противоположных жизненных путях и итогах: "если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно" — путь, ведущий к бесплодному итогу; "а если умрет, то принесет много плода" — путь обильного плодоношения. Идея эпиграфа к "Братьям Карамазовым" — идея креста, который есть следование за Христом, соединение с Ним. Именно о пребывании во Христе свидетельствует евангельский смысл плодоношения: "Пребудьте во Мне, и Я в вас. Как ветвь не может приносить плода сама собою, если не будет на лозе: так и вы, если не будете во Мне. Я есмь лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода; ибо без Меня не можете делать ничего" (Ин.15, 4 - 5). Пребывать во Христе, "облечься во Христа", по выражению апостола Павла ("все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись" — Гал.2, 19 - 20), — это путь поглощения смертного жизнью (2 Кор.5, 4), при котором "внутренний человек" "со дня на день обновляется" (2 Кор.4, 16).

Автор "Братьев Карамазовых" видит кардинальное изменение с воплощением Бога Слова земного человеческого бытия. Поэтому восприимчивость к Слову Божию, отклик на Него становятся в художественной системе "Братьев Карамазовых" важнейшим качественным определением личностного ядра его героев. Три брата Карамазовых (Дмитрий, Иван и Алеша), каждый по-своему и в разной степени, совершают, или, по крайней мере, становятся на тот путь "восстановления погибшего человека", о котором

Достоевский говорил как об основной идее всего искусства девятнадцатого столетия и контекст понимания которого в романе задан эпиграфом и предисловием. В определенном смысле эти герои соотносятся с тремя братьями народных сказок, где младший, "странный" и даже "глупый", оказывается в итоге самым удачливым и умным, причем главным образом не столько с житейской, сколько с высшей, духовной точки зрения. И здесь ключевым становится образ зерна, семени, падающего в землю — один из центральных новозаветных образов, неоднократно встречающийся в евангельском повествовании. И если у евангелиста Иоанна он дан сжато и обобщенно, то у других евангелистов рамки притчевой картины как бы раздвигаются, одновременно развивая и конкретизируя, объясняя, когда и почему зерно приносит "много плода" или остается бесплодным. Так происходит в притче о сеятеле (Мф.13, 3 - 9; ср. Лк.8, 5 - 8).

Эта притча раскрывает соотношенность внутреннего, духовно-психологического ядра героев "Братьев Карамазовых" с тем вечным законом бытия, который выражен в евангельском эпиграфе к роману. В каждом из четырех видов приемлющей земли коренится основа, доминанта соответствующего образа какого-либо из братьев Карамазовых — в свете этой обновившей мир реальности воплотившегося Слова («похищенное» семя — отец Карамазовых и Смердяков с их абсолютной глухотой к Слову, «каменистая» почва и отсутствия корня — Иван с его «умным» богоборческим бунтом, «терние» — Дмитрий с его сладострастием, добрая почва — Алеша с его мгновенным откликом на услышанное Слово).

Свт. Иоанн Златоуст, толкуя притчу и отмечая, что большая часть семени погибла, подчеркивает, что хотя Христос "наперед знал, что так именно будет, не переставал однако ж сеять. Но благоразумно ли, скажешь, сеять в тернии, на каменистом месте, при дороге? Конечно. в отношении к семенам и земле это было бы неблагоразумно; но в отношении к душам и учению это весьма похвально <...> И камню можно измениться и стать плодородною землею; и дорога может быть не открытой для всякого проходящего и не попирается его ногами, а может сделаться тучною нивою; и терние может быть истреблено, и семена могут расти беспрепятственно. Если бы это было невозможно, то Христос и не сеял бы. Если же такое изменение происходило не во всех, то причиною этого не сеять, но те, которые не хотели измениться". Тем самым подчеркивается, что для Христа нст «умаленных», «маленьких» людей — все у Него званные.

История Карамазовых — история осуществившихся и неосуществившихся изменений, осуществившихся и неосуществившихся откликов на посеянное Слово, преодолений "естества", высвеченного Словом. Все художественное пространство романа, состоящее из двенадцати книг, структурно выражает эту историю. Достоевский писал роман книгами, каждая из которых, являясь частью единого целого, в то же время посвящена

самостоятельной сюжетной теме. В момент, наиболее значимый в духовном развитии какого-либо из центральных героев, соответствующая тема выходит на первый план. Такая структура, воплощающая концепцию произведения, основана на идее евангельской притчи о работниках виноградника (Мф.20, 1 - 16), двенадцатичасовое пространство которой символизирует земное бытие в его протяженности, устремленной к бытию небесному, вечному.

В притче хозяин виноградника выходит нанимать работников в продолжение всего дня, рано утром, в третий, шестой, девятый, даже в последний, одиннадцатый, час: то, что он не всех сразу нанял, зависело от их воли (насколько она различна, уже было выяснено через притчу о сеятеле); каждый призывается смотря по тому, когда кто готов к деланию. На исходе дня, прообразующем воздаяние Страшного Суда, все получили одинаковую плату, что свидетельствует о принципиальной важности не времени делания, а самой сути делания — первые могут оказаться последними, а последние первыми, также как и семя может плодоносить или остаться бесплодным.

Первые, ставшие последними — Федор Павлович Карамазов и его незаконный сын Смердяков. Последние, ставшие первыми, — Алеша, Дмитрий и Иван. С помощью ряда стержневых однородных деталей, объединяющих седьмую, девятую и одиннадцатую книги "Братьев Карамазовых" (например, сон Алеши о небесном пире, сон Дмитрия о дите и сон-кошмар Ивана), Достоевский раскрывает тот общий для этих героев процесс их внутреннего изменения, на который указывал свт. Иоанн Златоуст, разъясняя притчу о сеятеле. Образ такого изменения, преодоления "естества", дан автором романа в символе Каны Галилейской, представшей Алеше в сонном видении. Согласно евангельскому повествованию, в Кане Галилейской Христос совершил первое чудо, восполнив недостаток вина на бедном брачном пире вином, претворенным из воды (Ин.2, 1 — 11; свт. Иоанн Златоуст, толкуя этот фрагмент, говорит: "Есть <...> люди, ничем не отличающиеся от воды <...> находящихся в таком состоянии людей наш долг приводить к Господу, чтобы Он благоволил нравам их сообщить качество вина").

Начав действие романа спором о суде в келье старца Зосимы, Достоевский заканчивает его реальным судом, собравшим весь город, в котором произошла драма отцеубийства. В ходе работы над последней, двенадцатой книгой "Братьев Карамазовых" "Судебная ошибка" у писателя возник вариант ее названия — "Уплата по итогу!" (15;445), подтверждающий прямую переключку с завершением евангельской притчи о делателях виноградника (плата — воздаяние за работу). Суд человеческий, выносящий ошибочный приговор, парадоксальным образом становится Божиим судом. Происходят одновременно как бы два суда, или, точнее, двойной суд. И обвинители, жаждущие осуждения подсудимого, и ожидающие оправдательного приговора, но не верующие в его невиновность, провозглашая "спасение человека погибшего", подпадают под суд собственных деклараций: "Не будь

отцеубийства — все бы они рассердились и разошлись злые <...> Зрелищ! "Хлеба и зрелищ"..." (15;117). Напротив, подсудимый, оставшийся в своем подлинном существе вне их суда, сам осудив себя, оказывается оправданным именно с высшей точки зрения.

И здесь, говоря словами святителя Иоанна Златоуста, «открывается великое человеколюбие Божие в том, что Господь требует не одинаковой степени добродетели, но и первых приемлет, и вторых не отвергает, и третьим дает место», — говорит свт. Иоанн Златоуст, раскрывая идею Божьего суда. Пусть Дмитрий колеблется между "гимном" и "Амрикой" — и он не отвергается. Пусть Иван яростно скрежещет: "Лгуны! Все желают смерти отца" (15;117) — и ему дается место. Увенчание художественной концепции последнего романа Достоевского, основанной на евангельской образности, "перетеканием" итогового "двенадцатого часа" в точку, из которой открывается бесконечность Воскресения, черпает свой смысл из огласительного слова свт. Иоанна Златоуста, читаемого во время торжественного православного богослужения на праздник Пасхи, светлого Христова Воскресения. Достоевский видел здесь сжато, концентрированно выраженное христианство. Об этом свидетельствует заметка в записной тетради автора "Братьев Карамазовых", к которой генетически восходит запись, относящаяся к черновым наброскам предсмертного слова старца Зосимы: "Аще кто и в 9-й час ничтоже сумняшеся" (15;243).

Так всю архитекtonикой "Братьев Карамазовых" выражается преодоление "естества", открывающееся в Воскресении Христовом, и образно воплощается качество, «силовое поле» того пространства, в котором происходит диалог Пушкина и Достоевского и в котором - все мы.

Глава шестая. Спор о России: между «тройкой» и «колесницей». Знаменитая речь Ф. М. Достоевского о Пушкине (1880), в которой феномен Пушкина осмыслился в контексте предназначения России в мировой истории, связанные с этой речью события, приезд Достоевского в Москву на открытие памятника поэту, как известно, прервали работу автора «Братьев Карамазовых» над завершением романа. И, заканчивая затем свое произведение, ставшее последним, Достоевский вновь возвращается к центральному вопросу речи о Пушкине. Это происходит в двенадцатой книге романа — «Судебная ошибка».

В романе обсуждение доверяется двум главным фигурам суда прокурору и адвокату; между ними происходит своеобразная словесная дуэль. Речь прокурора обрамлена апелляциями к Гоголю: «если в его тройку впрячь только его же героев, Собакевичей, Ноздревых и Чичиковых, то кого бы ни посадить ямщиком, ни до чего путного на таких конях не доедешь. А это только еще прежние кони, которым далеко до теперешних, у нас почище...» (15; 125). И в конце речи: «Не мучьте же Россию и ее ожидания, роковая тройка наша несется стремглав и, может, к гибели» (15; 150). Адвокат в своем ответе-

опровержении вновь возвращается к этому образу: «Пусть у других народов буква и кара, у нас же дух и смысл, спасение и возрождение погибших. И если так, если действительно такова Россия и суд ее, то — вперед Россия, и не пугайте, о, не пугайте нас вашими бешеными тройками, от которых омерзительно сторонятся все народы! Не бешеная тройка, а величая русская колесница торжественно и спокойно прибудет к цели» (15; 173).

Обращение к образу, созданному Гоголем в «Мертвых душах» — не только диалог Достоевского с Гоголем, так как он проходит в пространстве, содержащем образы, ключевые для русской словесной культуры в целом. И одно из центральных мест в формировании этого пространства занимает, безусловно, Пушкин. Еще у Пушкина этот образный ряд, начиная с «телеги жизни» с ее акцентированной народностью (как и у Гоголя с его «дорожным снарядами») дорастает до включения в него исторической судьбы России, как это происходит в «Медном всаднике»:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Поэтому чудесное превращение тройки Чичикова в финале «Мертвых душ» в «неведомых светом коней», которые «разом напрягли медные груди» (там же: 225-226), ложится в уже заданный контекст. «Дерзновенное» обращение Гоголя к России: «Русь! Чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами?..» (там же: 201) — продолжает пушкинского поэта-пророка, «исполненного волей» Бога и «обходящего» «моря и земли», слух о котором «пройдет по всей Руси великой» и которого «назовет» «всяк сущий в ней язык». (Ср. «нерукотворность» памятника поэту — «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», 1836 — и своеобразную «нерукотворность» «дорожного снаряда» у Гоголя: «не железным схвачен винтом...»).

Достоевский включается в данную парадигму, о чем свидетельствуют два эпиграфа к роману «Бесы». Один из них — из упоминавшихся уже «Бесов» Пушкина. Другой — об исцелении гадаринского бесноватого из Евангелия от Луки: (Лк. 8, 32–36). Но указанный фрагмент Нового Завета появится в романе еще раз, в самом конце, когда умирающий Степан Трофимович Верховенский попросит прочитать это место Евангелия книгоношу Софью Матвеевну и сравнит с исцеленным Христом бесноватым Россию (10; 499). Сравнение Степана Трофимовича Верховенского соответствующим образом наполняет и раскрывает ситуацию пушкинских «Бесов» и «мы» его стихотворения. «Мы» теряет признаки указания на конкретные лица и превращается в обозначение России как надперсональной личности. Кружение в поле в стихотворении через евангельский текст коррелирует с падением свиней, в которых вошли бесы, в озеро и их гибелью в пучине как потенциальным итогом уклонения России от

пути, приводящего к «ногам Иисусовым», или, другими словами, к «сионским высотам», «тесным вратам спасения».

Эта корреляция поддерживается и другой смысловой связью — сюжетом погони «по пятам» (ср. «Напрасно я бегу к сионским высотам...»), преследования стремящегося к «сионским высотам», значимого прежде всего, безусловно, в контексте исхода-бегства народа израильского из Египта. Преследование колесницами фараона в пустыни израильского народа, вышедшего из Египта в землю, обетованную Богом, преследование, закончившееся потоплением войска фараона и чудесным избавлением израильтян, — смысловая ситуация, примыкающая к тому же ряду, что и исцеление гадаринского бесноватого «у ног Иисусовых» и потопление свиней, в которых вышел из того человека «легион» бесов. В основе этого ряда — «торжество торжеств» Пасхи - победы над грехом и смертью Воскресением Христовым, исхода из рабства греху «к горе Сиону» в евангельском смысле «града Бога Живаго», «небесного Иерусалима» (Евр. 12, 22).

Возвращаясь к словесной «дуэли» прокурора и адвоката в романе Достоевского «Братья Карамазовы», к столкновению образов «роковой» «бешеной» тройки, скачущей к гибели, и «торжественной» колесницы, можно утверждать, что «бешеная, беспардонная скачка» к гибели — это, конечно, эквивалент гибели свиней, в которых вошли бесы, в евангельском повествовании о гадаринском бесноватом. Соответственно, «торжественная» колесница, противопоставляемая адвокатом «роковой тройке» прокурора, является по существу узнаваемым словесным оформлением идентичной реалии: не случайно адвокат назван в романе «прелюбодеем мысли».

Мнимое противопоставление «тройки» и «колесницы» в речах «прелюбодеев мысли» «Братьев Карамазовы» разрешается за пределами «судебной ошибки». В монологе прокурора есть характерная фраза о том, что «другие народы», сторонящиеся «от скачущей сломя голову тройки», «возьмут да и перестанут сторониться, и станут твердою стеной перед стремящимся видением, и сами остановят сумасшедшую скачку нашей разнузданности, в видах спасения себя, просвещения и цивилизации!» (Достоевский, 1976, т. 15: 150). Причем атрибуты «просвещенности» и «цивилизованности» адресованы, несомненно, Европе. Однако изображение подобного действия дано уже в словах «Медного всадника» Пушкина о поднятой Петром на дыбы России.

В поэме Пушкина «медный всадник» - преследователь, он окрашен в апокалиптические тона всадника, которому имя «смерть» (Откр. 6, 8), и остановка его «на высоте» «над самой бездной» рисует ситуацию, подобную «гадаринской» («Бесы, выйдя из человека, вошли в свиней, и бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло» — Лк. 8, 33). Но спасенный гадаринский бесноватый изображен в Евангелии в статично-спокойном состоянии: «И вышли видеть происшедшее; и, придя к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисуса, одетого и в здравом уме...» (Лк. 8, 35). У

Пушкина же говорится о состоянии напряженно-неестественном как результате «отчаянной» борьбы, результате вынужденном, но отнюдь не окончательном: это скорее можно сравнить с «цепями и узами», которыми связывали гадаринского бесноватого: «...его связывали цепями и узами, сберегая его; но он разрывал узы и был гоним бесом в пустыни» (Лк. 8, 29).

С одной стороны, в поэме Пушкина — видимое спасение от падения в бездну. Но с другой стороны, у поэта есть еще образ «внесенной» Руси — в стихотворении Пушкина «Была пора: наш праздник молодой...» (1836), когда речь идет о «народов друге, спасителе их свободы» Александре I — победителе Наполеона: Русь, которая «обняла кичливого врага», вновь изображена «внесенной им (т. е. Александром-победителем — Ф. Т.) над миром изумленным». В обоих случаях образ «внесенной» Руси оказывается в смысловом пространстве Россия — Европа. Но во втором случае «мир изумленный» (ср. «пораженный Божьим чудом созерцатель» у Гоголя) — это «кичливый враг», спасенный «объятием» победительницы-Руси, а не тот эталон, на который следует взирать в «прорубленное окно». Причем русский царь в «Грозе двенадцатого года» стал «главой царей», как говорится в десятой главе «Евгения Онегина», «силою вещей» — действенной помощью «русского Бога»; он — оружие Его воли.

Употребленное Пушкиным выражение «русский Бог» вводит мысль поэта в пространство, в котором формировались и функционировали концепции религиозного предназначения России, начиная с общеизвестной теории «Москва — третий Рим». Исследователь «путей русского богословия» пишет, что «это была эсхатологическая теория, и у самого старца Филофея она строго выдержана в эсхатологических тонах и категориях... Схема взята привычная из византийской апокалиптики: смена царств или, вернее, образ странствующего Царства, — Царство или Град в странствии и скитании, пока не придет час бежать в пустыню...».

У Пушкина апокалиптическая перспектива не «забывается», о чем свидетельствует описание «суда» Александра I над Европой в стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» (1824). Образ Наполеона, павшего кумира, «всадника, перед кем склонились цари» из этого стихотворения присутствует и в десятой главе «Евгения Онегина»: «Сей всадник, папою венчанный, / Исчезнувший как тень зари». Т. е. Пушкин, создавая двух кумиров-всадников, русского и французского, одновременно непосредственно предвосхищает тему антихриста у Достоевского. В черновых записях Достоевского к роману «Бесы» есть кратко обозначенная концепция предназначения России в мировой истории: «Россия есть лишь олицетворение души Православия (раб и свобода). Христианство... Апокалипсис, царство 1000 лет... Мы несем миру... Православие, правое и славное вечное исповедание Христа... Мы несем 1-й рай 1000 лет, и от нас выйдут Енох и Илия, чтоб сразиться с антихристом, т. е. духом Запада, который воплотится на Западе. Ура

за будущее» (11; 167–168). А Вл. С. Соловьев в конце третьей речи в память Достоевского свидетельствует: «В одном разговоре Достоевский применял к России видение Иоанна Богослова о жене, облеченной в солнце и в мучениях хотящей родити сына мужеска: жена — это Россия, а рождаемое ею есть то новое Слово, которое Россия должна сказать миру».

Как согласно понимают большинство толкователей этот эпизод Апокалипсиса (Откр. 12, 1–6), под образом жены должно разуть Церковь. Употребление применительно к России этого образа означает довольно тесное сближение двух реальностей — Россия и Церковь. Это сближение постепенно выходит на поверхность к концу речи Достоевского о Пушкине, но более ощутимо оно в полемике писателя вокруг речи со своими оппонентами (26; 149 – 174) и в идеологических спорах по вопросу «Церковь — государство» в романе «Братья Карамазовы». Именно такое движение мысли Достоевского отмечает как магистральное прот. Георгий Флоровский, говоря, что «его (т. е. Достоевского — Ф. Т.) последним синтезом было *свидетельство о Церкви*».

Апокалипсис повествует, что жена бежит в пустыню на время владычества антихриста. Сама пустыня, которая должна напитать жену, имеет своим типологическим эквивалентом в речи о Пушкине Достоевского «нашу землю нищую»: «Пусть наша земля нищая, но эту нищую землю «в рабском виде исходил благословляя» Христос. Почему же нам не вместить последнего слова Его?» (26, 148; ср. у Гоголя: «Русь! Русь! <...> бедно, разбросанно и неприятно в тебе <...> Открыто-пустынно и ровно все в тебе»). Достоевский сравнивает ее с «домом», вместившим родившегося Христа-младенца: «Да и сам Он не в яслях ли родился?» (26; 148). Россия среди «цивилизованных» народов уподоблена яслям, вместившим Богомладенца, Которому не нашлось места в людском жилище.

Св. Иоанн Богослов дополняет повествование о бегстве жены в пустыню деталями о ее преследовании (Откр. 12, 13 – 14): орлиные крылья, данные жене для быстроты бегства от дракона, — та подробность, через которую апокалиптическое преследование связывается с ветхозаветным, рассмотренным выше по отношению к сюжету скачущей «тройки» в русской словесной культуре XIX столетия. Согласно ветхозаветной книге «Исход», «в третий месяц по исходе сынов Израиля из земли Египетской», в Синайской пустыне, Моисей, взойдя на гору, услышал воззавший к нему голос Бога: «Вы видели, что Я сделал Египтянам, и как Я носил вас (как бы) на орлиных крыльях, и принес вас к Себе» (Исход 19, 1 – 4).

Так «тройка», о которой спорят герои романа Достоевского «Братья Карамазовы», получает новый атрибут, становясь «птицей тройкой»: «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал?». Отсюда и характер ее движения, переходящего из горизонтального в вертикальное: «Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? <...> Эх, кони, кони, что за кони! <...> Заслышали с вышины знакомую песню <...> и,

почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху». В источнике «неведомой силы», заключенной в «птице тройке» и делающей ее необгонимой, открывается его божественное происхождение (мотивирующее появление восклицания «и мчится вся вдохновенная Богом!» в финале поэмы Гоголя). Потому «неведомы свету», т. е. миру, имеющему только горизонтальное измерение, эта сила и эти кони «птицы тройки», неведомы и ее «прокурорам», и «адвокатам».

Заключение. Итог проделанного анализа творчества Пушкина и Достоевского приводит к выводу, что будучи столь разными художниками, и стилистически и «эпохально» (принадлежа разным историческим периодам в жизни России), они воплотили единое целостное представление о человеке и его месте в мире и истории. **И это единство открывается именно на уровне той глубины, где вступает в действие евангельское слово.** Можно сказать, именно благодаря своей разности они и смогли это сделать, охватив единое смысловое ядро с разных сторон. С известной долей схематизма можно сказать, что у Пушкина способ направленности художественного взгляда осуществлялся извне внутрь (отсюда впечатление некой «детскости», ненарушенной «райскости» - ср.: «если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» - Мф. 18, 3). Связь художественного образа с евангельским источником осуществлялась как прием автора и его действие. Это его, пушкинский духовный крутозор и оком. Его персонажи помещены в мире, устроенном по евангельским законам, обнаруживаемым в событийной канве их судьбы. А у Достоевского вектор изнутри наружу («Царствие Божие внутри вас есть» - Лк. 17, 21). Евангельское слово появляется как факт духовной биографии героя, его внутренней судьбы: «сквозь видимый мир просвечивает реальность мира иного», разделяющая их «кожа» максимально прозрачна, совсем неплотская, евангельские слова не цитируются, а органично входят в речь героев Достоевского, ощущающих реальное непосредственное присутствие Христа в их мире. У Пушкина дух его художественного мира сосредоточен в «райском» мирном и ясном приятии *всех*, как у Достоевского – в присутствии внутри *всех* и видении изнутри каждого, т. е. в итоге то же приятие (как способность «понести» всех). Оба мира смыкаются вокруг единого ядра, единой судьбы в смысле духовного закона строения и развития человеческого существования в земной жизни. **Не случайно те разнообразные евангельские фрагменты, на которые опираются оба писателя, смыкаются в их художественном сознании в единое смысловое целое, в единую связную концепцию мира и человека.**

Так и получился охват (по Флоренскому), полный обход предмета с дополняющих друг друга сторон. Это не путь туда и обратно (также как и не «лицевая сторона» и «изнанка»), это направленный путь, такова его логика развития. Но это и не линейный «прогресс», не «усложнение», так же как и не

«грехопадение» в розановской традиции истолкования пушкинско-гоголевско-достоевского «сюжета русской литературы». Это то тайное, что становится явным. Логика «сюжета русской литературы», как и вообще бытийного сюжета есть именно разворачивание тайного в явное, есть обнаружение невидимого доселе «внутреннего» содержания. Ухваченное Пушкиным внутреннее содержание жизни, ее неря и ядро, перерастало в «достоевское» развитие, чтобы воплотиться в полноте своей сути. **Основа этого ядра - описанная новозаветным повествованием - объединяет двух писателей в одну традицию.**

Само ядро, из которого исходят объяснения судеб людей и целых народов в соответствии с двумя стратегиями жизнестроительства, и было предметом предпринятого в данной работе описания. Это такой взгляд на человека и его существование, который соединяет глубинную сердцевину личности с охватом целой мировой истории и конечных судеб мира. Таков заданный точкой отсчета масштаб – реалистический масштаб, отвечающий самой природе человека, свидетельства о возможностях и противоположных пределах перерождения которой открывались художественному взгляду Пушкина и Достоевского в событиях, служивших материалом для их произведений.

Более того, **духовное пространство, координаты которого задавались у Пушкина и Достоевского евангельским словом как единым смысловым ядром и точкой отсчета, включает в себя в их писательском сознании и его словесном выражении и их самих, вместе с их художественным творчеством.** Нерукотворная вознесенность пушкинского «памятника», соответствующая в его художественном мире «вертикальной» модели бытия, оказывается не горделивым превознесением над миром, но путем подлинного глубинного сближения с любым «языком», напоминая сошедший на апостолов в день Пятидесятницы дар (Деян. 2, 4 – 11). Сама же нерукотворность возводит духовное существо «памятника» к апостольским словам об обновленной природе человека в Царстве Небесном: «Ибо знаем, что, когда земной наш дом, эта хижина, разрушится, мы имеем от Бога жилище на небесах, дом нерукотворенный, вечный» (2 Кор. 5, 1).

Достоевский в речи о Пушкине назвал это даром «всемирной отзывчивости». Одновременно он в главной идее своей речи и прозреваемым им назначением ее произнесения утверждает стоящее за этим даром призвание русского народа к христианскому служению, заповеданному в словах Христа: «кто хочет быть большим между вами, да будет вам слугою, и кто хочет быть первым между вами, да будет всем рабом. Ибо и Сын Человеческий не для того пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить и отдать душу Свою для искупления многих» (Мк. 10, 43 – 45). Здесь как раз выражается, образно говоря, «внутренняя сторона» пушкинского нерукотворного «памятника», та широта, суть которой запечатлена у апостола Павла: «Ибо будучи свободен от всех, я всем поработил себя, дабы больше приобрести <...> для подзаконных

был как подзаконный, чтобы приобрести подзаконных; для чуждых закона – как чуждый закона, - не будучи чужд закона пред Богом, но подзаконен Христу, - чтобы приобрести чуждых закона; для немощных был как немощный, чтобы приобрести немощных. Для всех я сделался всем, чтобы спасти по крайней мере некоторых» (1 Кор. 9, 19 – 22).

Основные публикации по теме диссертации

1. Евангельское слово в творчестве Пушкина и Достоевского. М.: Языки славянских культур, 2011. – 15 п. л.
2. «Евангельский текст» в художественных произведениях Ф. М. Достоевского. М.: Изд-во Моск. гуманит. Ун-та, 2011. – 8 п. л.
3. О евангельских основаниях «Братьев Карамазовых» // Литература в школе. Научно-методический журнал. 1997, № 6. С. 20 – 27. – 0,5 п. л. (издание, рекомендованное ВАК)
4. Речь о Пушкине Ф. М. Достоевского: между «тройкой» и «колесницей» // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков. Сб. научных трудов. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 2001. Выпуск 3. С. 399 – 419. – 1 п. л. (издание, рекомендованное ВАК)
5. Роль Евангелия в художественном творчестве Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков. Сб. научных трудов. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 2005. Выпуск 4. С. 302 – 311. – 0,7 п. л. (издание, рекомендованное ВАК)
6. «Ризы кожаны» и «брачные одежды»: о преображении человека у Достоевского // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Научный журнал. 2010, № 7. С. 66 – 70. – 0,5 п. л. (издание, рекомендованное ВАК)
7. «Сверхчеловеческое» и богочеловеческое в художественном диалоге Пушкина и Достоевского // Знание. Понимание. Умение. М.: издательство Московского гуманитарного университета. 2010, № 3. С. 148 – 155. – 0,5 п. л. (издание, рекомендованное ВАК)
8. Идея Суда у Пушкина и Достоевского // Знание. Понимание. Умение. М.: издательство Московского гуманитарного университета. 2010, № 4. С. 132 – 138. – 0,5 п. л. (издание, рекомендованное ВАК)
9. Речь о Пушкине Ф. М. Достоевского // Знание. Понимание. Умение. М.: издательство Московского гуманитарного университета. 2011, № 3 (издание, рекомендованное ВАК)
10. Евангельский текст в эстетической системе Ф. М. Достоевского // Знание. Понимание. Умение. М.: издательство Московского гуманитарного университета. 2011, № 2. С. 131 – 134. – 0,3 п. л. (издание, рекомендованное ВАК)

11. Слово и гуманитарные науки // Знание. Понимание. Умение. М.: издательство Московского гуманитарного университета. (в печати; издание, рекомендованное ВАК)
12. Пушкин и Достоевский: евангельское слово в литературном произведении [Эл. ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2011, №4 (июль – август). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/4/Tarasov_Pushkin%7EDostoevsky/ (издание, рекомендованное ВАК)
13. Душа и «почва»: от Пушкина к Достоевскому [Эл. ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2011, №4 (июль – август). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/4/Tarasov_Soul%7ESoil/ (издание, рекомендованное ВАК)
14. Проблема раздвоения личности в ранних произведениях Достоевского и Толстого // Научные доклады. Литературоведение. Ч. 1. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова. Филологический факультет. 1992. С. 57 – 64. – 0,5 п. л.
15. Поэма «Великий инквизитор» в истолковании русских философов конца XIX – начала XX вв. // Лепта. Литературный журнал. 1994, № 23. С. 161 – 185. – 1,2 п. л.
16. О некоторых евангельских пометах Достоевского в связи с романом «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. Альманах. М.: Марабу. 1995, № 5. С. 55 – 61. – 0,5 п. л.
17. К вопросу о евангельских основаниях «Братьев Карамазовых» // Достоевский в конце XX века: Сб. статей. М.: Классика плюс, 1996. С. 330 – 342. – 0,7 п. л.
18. Апокалипсис в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. Альманах. М.: Классика плюс. 1997, № 9. С. 126 – 133. – 0,5 п. л.
19. Реперция феномена Пушкина в речи о Пушкине Ф. М. Достоевского // А. С. Пушкин и мировая культура. Материалы международной научной конференции. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова. Филологический факультет. 1999. С. 116. – 0,1 п. л.
20. «В несчастье яснее истина»: два дебюта Достоевского // Ф. М. Достоевский. Записки из мертвого дома. Бедные люди. М.: Синергия, 2001. (Новая школьная библиотека) Вступит. ст. – 1 п. л.
21. Тайна пшеничного зерна // Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы. М.: Синергия, 2000. (Новая школьная библиотека) Вступит. ст. – 1,5 п. л.
22. Общие сюжеты литературы и музыки: взаимодействие литературных и музыкальных источников при построении оперного образа // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. Материалы международной научной конференции. М., 2002. – 0,4 п. л.
23. Достоевский и Вагнер // Христианская культура: прошлое и настоящее.

- К 2000-летию Рождества Христова. Материалы международной научной конференции. М., 2001 – 0,5 п. л.
24. Ф. И. Тютчев. Полное собрание сочинений и письма. В 6-ти томах. М.: Классика, 2003. Комментарии ко 2-му т. – 2,5 п. л.
25. Духовная стратегия поиска смысла жизни в творчестве А. С. Пушкина // Духовный потенциал русской классической литературы. Сб. научных трудов. М.: Русский мир, 2007. С. 270 – 320. – 2 п. л.
26. А. С. Хомяков и современное сознание // Новая книга России, 2002, № 5 – 0,3 п. л.

Подписано в печать 30.08.2011 г. Заказ № 1214
Формат 60х84 1/16. Объем 1,3 п. л. Тираж 150 экз.
Издательство ННОУ ВПО «Московский гуманитарный университет»
111395, г. Москва, ул. Юности, 5/1.

102