

Драма героя – драма автора. Размышления по случаю 200-летию Ф.М. Достоевского

Сузи В.Н.

Независимый исследователь, г. Вантаа, Финляндия

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7493-4282>, e-mail: vnsuzi@yandex.ru

Статья посвящена юбилею русского писателя Достоевского. В статье просматривается, как Достоевский свои глубинные метафизические проблемы реализует в своем герое, в художественном образе персонажа. Доказывается связь героев-антагонистов с протагонистами автора; порой они как бы меняются местами.

Ключевые слова: Достоевский, герой-антагонист, протагонист, герой-идеолог, судьба, характер, личность, герой, автор, диалогизм.

Для цитаты: Сузи В.Н. Драма героя – драма автора. Размышления по случаю 200-летию Ф. М. Достоевского [Электронный ресурс] // Язык и текст. 2021. Том 8. № 4. С. 40–53. DOI:10.17759/langt.2021080405

The Drama of the Hero is the Drama of the Author. Reflections on the Occasion of the 200th Anniversary of F.M. Dostoevsky

Valerii N. Suzi

Independent researcher, Vantaa, Finland,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7493-4282>, e-mail: vnsuzi@yandex.ru

The article is dedicated to the anniversary of the Russian writer Dostoevsky. The article examines how Dostoevsky implements his deep metaphysical problems in his hero, in the artistic image of the character. The connection of the antagonist heroes with the author's protagonists is proved; sometimes they seem to change places.

Keywords: Dostoevsky, hero-antagonist, protagonist, hero-ideologue, fate, character, personality, hero, author, dialogism.

For citation: Suzi V.N. The Drama of the Hero is the Drama of the Author. Reflections on the Occasion of the 200th Anniversary of F.M. Dostoevsky. *Yazyk i tekst = Language and Text*, 2021. Vol. 8, no. 4, pp. 40–53. DOI:10.17759/langt.2021080405 (In Russ.).

У Достоевского-художника творение, слово, образ предстают точкой приложения его интенций, способом самореализации. Автор свои глубинные метафизические проблемы

изживает в *герое*.

Герой Достоевского – не только экспериментально-творческая форма бытия, *самостоянья*, способ *исповедания*, но *горнило сомнений*, проверка своей позиции, веры на прочность, а идеи – на ее реалистичность, жизнеспособность. Ибо тип мировосприятия, кредо тесно связан с картиной мира, характером образа. И прежде всего, это относится к герою, связь автора с которым *личностна*, то есть, изменчиво неоднозначна.

Достоевский, по выражению Г. Померанца [6], *мыслит характерами* (его герои порой конгениальны автору). Автор не только оперирует судьбами (ведь характер – это судьба), но живет и дышит всей структурой текста – его композицией, каждой его фразой, запятой.

В *диалогизме* заветная идея автора часто озвучена устами героя-антагониста. А герой-протагонист – как никакой иной у него – *знак пререкаемый*. Таковы Мышкин, Алеша, Зосима, Пленник в поэме Ивана. Но таковы и *чуждые* ему – старый Карамзов, Смердяков, Ставрогин, Свидригайлов. Различен *тон пререкания*, социально и морально участливый, глубоко родственный, любящий (исключения редки: Лужин, Верховенский, Ракин, господин на бульваре). Показательна в этом плане связь героев-антагонистов с протагонистами автора; порой они как бы меняются местами (таковы Мышкин и Ставрогин).

Единство противоположностей, присущее Достоевскому, дало Г. Гессе повод увидеть у романиста знаки причастности *герметической* школе. На деле же, рудименты криптогерметизма предстают знаками диалогизма и личностно-евангельской диалектики, названной М. Бахтиным *полифонией* [1]. Отсюда неизменность *участливой* «внеаходимости» (М. Бахтин) автора в отношении героев, в т. ч. личных его *оппонентов*. Эта черта новой *художественности*, имеющая косвенное отношение к герметике, и отличает мышление и *оговорочное* слово русских гениев от Аристотелево-Аквинатова *готового* (по А.В. Михайлову), нормативного, *школьного* слова риторики и ригоризма просвещенцев, любящих безликую идею, а не чужой голос и лицо. Здесь скрыт момент смены мировосприятия в новейшей истории.

Романист – скрытый демиург, дирижер хора и оркестра. Он панорамно структурирует роман как симфонию, систему, организацию и организм. Происходит это по его *хотенью* и по *вельню* жизни. В итоге выходит не среднearифметическое, а произведение, отличное от исходного замысла, «произвола» авторской идеи и от диктата реальной эмпирики; нечто живущее не по законам логики и не по законам мира сего, имманентной реальности. Иррацио образа отлично от «безумия» мира и от логики рассудка. Оно сродни *безумию* Креста, сотворенного Провидением вместе с соратником-соперником Творца.

Интенции автора, как Промысел, любовно одолевают *сопротивление материала*, своеволие твари, что сотворена им же изначально пластичной, но со своим разумением, вольной принимать ложное направление, лишь любовью приводимой к Истине. А истина в Евангелиях и поэтике романиста – и непреложна, и ситуативна, динамична одновременно, ибо личностна. И художник со своей творческой волей, потенцией предстает *образом* и *подобием* Творца, весьма измененным. Отмечу еще один нюанс в творческом процессе: образ-герой отливаётся в более-менее завершённую форму тогда, когда отношение к нему как носителю идеи (т.е. к ней самой) хоть как-то определилось, наметилось ее оформление, как знак завершения, прощания, расставания. Далее, если это мысль автора, то она становится мыслью героя, живя уже суверенной жизнью. Автору остается лишь наблюдать за процессом ее развития у героя-идеолога и в восприятия читателем. Герой в сознании

читателя может вступать в самые непредсказуемые отношения, потенциально (порой бессознательно) заложенные в нем автором. Но, заявив методолого-мировоззренческие подходы, перейдем непосредственно к теме.

Нет сомнений в том, что Алеша Карамазов и князь Мышкин двуедины в раскрытии замысла о *положительно прекрасном человеке*, в поисках «героя» в русской пореформенной жизни и являются одними из ключевых в зрелом творчестве писателя. В этом плане их можно назвать модификациями *горнила сомнений* автора (а кто им не является, вплоть до Свидригайлова и старухи-процентщицы, Смердякова и старого Карамазова; кроме ракитиных, лужинных и верховенских?) Даже *полячишки* и *кураца* Хохлакова не беспроблемны, вызывают снисхождение!

Образ Мышкина предстает переломным в творческой эволюции автора, в решении темы *хриstopодобия*. Образ возник посреди *пути земного*, разделив творчество автора примерно на две половины. К тому же в нем скрыты полярные потенции всякого образа – *искусительная* и *искупительная*, спасительная и гибельная, смертная и воскрешающая природа и функции (какое ж воскресение – без умирания?). Кроме того, *жаждой* гармонии он связан – с линией Раскольникова, Ставрогина, Версилова, Инквизитора, Ивана; а другой стороной – попыткой *гармонизации* – с Макарами (Девушкиным и Долгоруким), старцем Зосимой, с Пленником Инквизитора, с Алешей.

Так, в князе заложены *возможности* раскрытия двух героев: Ставрогина и Алеши. Еще Г. Померанц заметил обратимость судеб князя и Ставрогина. Один – самоотвержен; другой – эгоцентричен, непомерная гордыня довела его до петли. Бесспорно, отвержение мира и Бога (в итоге и себя; таковы же искушение и истоки *бунта* Алеши) отлично от самоотвержения любви. Но есть в логике противоположно родственных натур (Мышкина, Ставрогина, Алеши) неотменимые свобода и достоинство *образа и подобия*. Мужество их исканий и отчаяния взывает к участию.

Князь и Алеша – два пути реализации темы «положительно прекрасного человека». Они дороги автору не только духовно-личностным родством, но как точка скрещения скрытых в них полярных интенций. В них видна печать борьбы Ставрогина с собой и Богом, рудименты иллюзий закоренелого идеалиста-романтика. Автор скрыл переключку этих троих в ходе воплощения замысла, но след *избирательного сродства* (выражение Гете) остался. Ведь Ставрогин задумывался как позитивный герой, ищущий себя; лишь в ходе развития замысла он стал иным. А Мышкин поначалу мыслился злодеем, а стал в *христообразным* героем. Один – послушнически смиренен; другой – опустошен своевоием. Оба своей исключительностью обречены на гибель; один – ангельским служением миру, другой – мироотвержением, угождением себе; и финал их печален: одному уготована клиника, другому – петля. Автор на них проверил любимую мысль: «если Бога нет, то все позволено»?!

Моделями-вариациями развития этой идеи предстают темы: *возможности спасения, святости в миру*, взаимоотношений падшего мира и праведности, места и роли праведника в миру; в конечном счете, это пушкинская интуиция *гения и злодейства* (*гения и святости*, идеалистически, а потому односторонне и неудовлетворительно решенная Бердяевым). Отчасти это модификации западного феномена *мирской аскезы, скита в миру*, опыта

*семейного монашества, братьев общинной жизни*¹. Автор через героя, экспериментально, озвучивает заветную мысль, ощущая ее условность; ибо любая крайность – односторонна: снятие с себя ответственности, возложение ее на Бога чревато поруганием Его как банкрота, или навязывает Ему фискальную роль соглядатая, судии. Автор сверяет свои прозрения, опыт с судьбой героев. Его не вполне удовлетворила форма самореализации в Мышкине (вернее, князем он отметил ранний этап своего понимания любимой идеи, вернувшись к ней через десять лет уже с сугубо церковных позиций). Видимо, не устроила не поэтическая выразительность *образа*, а духовная достоверность, уровень реализации. Образ вышел обаятельным, убедительным, а идейная основа оказалась не вполне удачна. В чем причина? Ответ кроется в типе характера. В князе отразился ренессансный опыт восприятия Христа, своего сведения Образа к либерально-гуманной идее. Это ренановско-штраусовское, умозрительно протестантское понимание Христа как человеко-бога, идеального лица (а не Лица). В сознании автора столкнулись два уровня, две природы образа – антропоморфная и теоцентрическая, диссонанс социального опыта и мистического. На их сопряжение ушли десять лет, вплоть до начала работы над последним романом.

Так, психологическое восприятие Образа присуще Ап. Григорьеву, под обаянием которого автор находился до окончания работы над «Идиотом». Отметим, *почвенная* идея романиста близка *органической* критике поэта [3]. Вера Григорьева-критика, чтимого Достоевским, была романтической, отчасти масонской, эстетически направленной, размытой канонически. Общим знаком этого кредо была чувственно экспрессивная и рационально редуцированная *святость*. Истоком такой мистики предстает трактат Фомы Кемпийского «О подражании Христу»², восходящий к линии западной мистики – полу-пелагианству, интуициям Мейстера Экхарта, экстатике Франциска, спиритуализму и пр. В этом ряду находятся прозрения Эммануила Сведенборга, духовидение Якоба Бёме, умозрения Григория Сковороды (и их русских почитателей – Вл. Соловьева, Н. Бердяева и пр.).

Романист изживал в себе этот опыт в ходе создания образа князя. Только в момент окончания романа (1868) преодолел духовный ущерб (следы борьбы находим в образах Зосимы и Алеше). Воюя с идеями социалистов, теоретиков-радикалов (а попутно и рационалистов-славянофилов), Достоевский боролся с искусом редукции, с упрощенным подходом к сложным темам, с позитивизмом в себе. Публицист-идеолог по природе идеи склонен к дедуктивно-западному типу мышления, а по художественному способу мировосприятия (диалогическому типу образа) – к индукции, к восточному христианству

¹ Общины первых христиан и рыцарско-монашеские ордена - не прообраз ли коммун и мастерских *эмансипе* Веры Павловны, отразивших опыт Чернышевского и Некрасова? Вектор морально-бытовой аскезы близок разночинцам-интеллигентам. Через *общинный* опыт, в иной форме, прошел юный Достоевский (в т.ч. на каторге). Даже в понимании Хомяковым церковной *соборности* заметны следы социальной *общинности* (об этом см.: Кураев А.В. Церковь в мире. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2007. -542с.).

² Трактат Фомы Кемптена, принадлежавшего последователям *братьев общинной жизни, монахов в миру*, высоко ценил Пушкин, а Гоголь предписывал изучать его своим друзьям и почитателям. Воздействие такого вектора духовности на русскую культуру этим далеко не ограничено и требует особого и глубокого осмысления.

(вот исток расхождений восточных иконопочитателей и западных иконоборцев)³.

Так, *почвенность* романиста и *органицизм* критика питались идеями *природосообразия* Шеллинга, *эстетическим* гуманизмом Шиллера, рационализмом *филистеров* (прекраснодушие Руссо, скепсис Вольтера, социальный утопизм Фурье и Сен-Симона). Есть во всем этом следы ереси *филетизма* (родо-племенничества), культа Рода и Рока. В проекции категории *народности*, *общинности* и демократов можно считать апологетами *почвы*, но она у них (ср. образ «реальной и фантастической грязи» Н. Чернышевского) – сословно-бытовая, в отличие от духовно-религиозной у Достоевского. – Отвлечемся от своих штудий на осмысление прозрений писателя Германом Гёссе.

Любой человек (и Богочеловек) – изначально двойствен. Но Достоевский при его неоднозначности – не релятивен, не двусмыслен. Он, подобно Пушкину (отчасти, Тютчеву), двуедин, диалектичен (не по Гегелю, а евангельски), диалогичен с собой и Богом (едва не доходя до богоборчества Иова). Это напоминает Шекспира и Сервантеса, но тоньше и глубже. Данте и Гете – рядом с ними – слишком активны, энергийны; их сила в другом, в стройности и завершенности, выверенности их миров. «Диалектичней» гениев лишь продуктивно противоречащий Себе Иисус. Укажем на не раз отмеченное исследователями замечание князя по поводу картины Гольбейна-младшего «Мертвый Христос» (князь: «Да от этой картины у *иного* еще вера *может* пропасть! – Пропадает и то, – неожиданно подтвердил вдруг Рогожин» [4; с.182]). Обычно оценивают именно картину, подвергая ее критике с позиций художественных и прежде всего мировоззренческих.

Но здесь не менее важна реакция героев; через нее можно понять позицию автора: чем же поразила их картина? Отождествление оценок героев смещает акценты в позиции автора, которая, скорее, – в скрещении с оценкой героев, в сопряжении их с живописанием и в отрешении автора от интенций героев, т. е. в *третьей точке*, «посредине и выше» (по слову Гете). Каждый из героев через восприятие картины оценивает состояние *своей* веры: у одного – шаткое, «пропадающее», влекущееся к гибели; у другого – *двоение*, колебание между Христом и Платоном, Истиной и Красотой. Князь – не усомнившийся, а *верующий* в наличие Идеала, опору ищущий, верующий еще *не вполне церковно*. Его вера похожа на *взыскание* Града, на жажду Идеала, скорее, *убежденность*, чем непреложность. Он показан лишь преступившим порог храма, единожды, в ожидании венца («венцы брачные – венцы мученические», поется при венчании). Если это и вера, то неофитская, от ума, *оглашаемого*, душевно-эмоциональная, экстатическая. В ней отметим *убеждение* чувств, сближающее героя с протестантским типом исповедания.

И картину можно воспринять двояко: как неверие в Воскресение, и как сугубую веру в Него. Картина, как всякий образ, предстает в двояком свете *искушения* веры: ее расшатывания и укрепляющего испытания. Все зависит от восприятия. Именно эту двойственность ее воздействия и акцентуируют герои. *Иного* не убедит и чудо Богоявления,

³ Мысли Запада присуща динамика от Троиединства – к ипостасям, тогда как Востоку – от Лиц к Троице. Зато в трактовке *соборности* Восток идет от *соборной личности* Христа к *соборности* Церкви как Его тела, а Запад от социальной общности – к *соборному*, что привносит в его понимание *кафоличности* элемент эмпирики. Рудименты западной логики и находим во *всеединстве* Соловьева и *соборности* славянофилов (не говоря уж о завязатых западниках, как радикалах, так и либералах).

а для другого и страшный труп может стать опорой для веры, что определяется потребностью в ней. Князь и подчеркивает: *у иного может пропасть*. У него же не пропадет, а укрепится! Видимо, в задачу автора входило создание ситуации *диалога* смыслов, их поиска, борьбы и сверки, *взаимодействия веры и сомнения, живой жизни*, а не иллюстрирование проповеди, не *апология*. *Правда жизни* предстает ситуативно изменчивой, динамичной; она неизменна – в иномирии, давая ответ в мир. Какой, как мы ее воспринимаем – дело нашей совести, воли, ответственности. Автор видит ее двуединство, ибо *двудеина* природа Христа, Его Теофания!

Отметим еще один парадокс. Запад живет александрийской традицией аллегорического толкования смыслов; Восток – антиохийским историзмом, буквализмом. В то же время Запад тяготеет к натурализму живописи и умозрению, рационализму. Таков феномен *жизнеподобия*, со всеми особенностями мировосприятия, приемов отражения, принципа *природосообразия*. Восток же сохранил верность иконе, символизму, поэтико-духовной *неотмирности*. Различия традиций сложились исторически, по обстоятельствам, и по внутренним посылам. Но *условность* образа иконы и картины (говоря теоретически) кардинально полярны, одной традицией не объяснимы. Остается вопрос: что первично – догма (отражающая характер и тип мистики) или эмпирика?

Но вот другой парадокс: Александрии (провинции Рима) *вроде* ближе Иисус Воскресший (не Воскресение, у нас симболизируемое «Схождением во ад», а именно Воскресший!); Антиохии же – Распятый (не мертвый, а на Кресте)! В обеих традициях есть сюжет «Снятия с Креста», «Погребения», изображения на плащанице. Гольбейн же пишет Христа погребенного, мертвого, *во гробе*, в состоянии *статики* между Распятием и Пасхой. Его сюжет – своего рода «плащаница», не иконно-символьная, а натурально-живописная! Чувство безысходности, утраты, здесь наиболее остро; христианский трагизм (если уместно говорить о таковом), покинутость Распятого *всеми* наиболее явлена. Не в этом ли, а отнюдь не в неверии, скрыт смысл картины, ее сверхзадача?

Если *такой* труп воскрес и вознесся, то Богу всё возможно. Не эту ли *жизненную правду натурализма* Запада постиг романист? Мы же все западное, протестантское особенно, склонны третировать (эту картину особенно; а есть еще близкий ей по технике исполнения «Мертвый Христос» Андреаса Маттеа), забыв, что именно Лютер жаждал возврата к истоку, к чистоте христианства. Другое дело, куда это привело! И жар сердца – не гарантия чистоты (что очевидно уже у Франциска из Ассизи). И пример Мышкина говорит о том же, что автор подтвердил логикой развития сюжета и структурой романа. Потому стоит оставить Гольбейна в покое, чтобы заглянуть в себя, не путаться в *авторе* и его *творении*.

Отметим, что знаки православной церковности в романе, действительно, почти отсутствуют, упомянуты лишь, а явно присутствуют черты западные (косвенных свидетельств тому – множество). Всё, что герой говорит о *русской вере*, звучит условно поэтически, гранича с филетизмом. Конечно, *почвенность* писателя не заражена ересью *родо-племенничества*, скорее, в нем сказался дух времени, симптомы неизбежной болезни роста национальной идентичности, черты национального *мессианизма*, рефлексии, кризисного становления духовно-культурной мысли.

Всякое явление двузначно, чревато двойным исходом. «Двоению мыслей» присуща шаткость состояния (ср.: Шатов). Взятый материал не позволял решить усложнившиеся задачи, да и автор не был еще готов; для вызревания новой идеи понадобился опыт работы

над «Подростком» и образом Тихона в «Бесах». На истории *нестройной семейки* он усложнил старый-новый замысел идейно, структурно, сюжетно, жанрово. Герой и идея потребовали корректировки. Не так изменился замысел, как его понимание, отношение автора к герою-протагонисту.

Разбив любимую идею вдребезги, как его «идеолог»-князь драгоценную вазу, автор возвращается к ней с другого конца, со стороны отношений государства и Церкви, передав ее своему *оппоненту*, *литератору* Ивану; прием срабатывает дважды – в келье Зосимы и в трактире. И что показательно, ученые монахи-мистики (прежде всех Зосима) *идею* Ивана принимают и передают сочувственно. Именно *передают*; *текст* же статьи в романе отсутствует, как в случае с «поэмкой»-легендой.

Романист *как будто* опасается духовной цензуры, отводя от себя возможные упреки, а на деле, не любя «прямого» слова-идеи в романе, не доверяя ему и себе. Не очень верит он и действенной силе проповеди, по опыту зная, что *обмолвка* обиняком гораздо верней, глубже проникает в душу. И монахи скрепляют идею Ивана своим пламенным: «И сие буди, буди!». Автор же между *их верой* и *его идеей* вполне резонно оставляет свой *зазор*. Он не растворяется ни в спорах героев, ни в их согласии; его позиция – в *сочувственной* «внезаходимости» (М. Бахтин). Наивно выглядят все попытки свести его взгляды то к одному герою, то к другому. Его позиция проступает не в «словах» героев, даже не в их поступках, а в структуре, характере отношений (прежде всего, с ним, автором).

Цель любого исследования и является не «характерология» героев, их типология («суд» над героем – дело прокурора), а воссоздание паутины неуловимых связей. Иначе, автор будет тождествен отдельному персонажу (хорошо, если Зосиме; и почему, именно, к нему, а не к Федору Павловичу? Возрастом и именем он ближе автору). Тогда автора тоже ждет участь *обвиняемого*. Психология и право, *идея* и *образ*, *жизнь* и *картина* сближаются, опасно для филологии, в *инквизиторском* подходе.

Достоевского порой отождествляют не только с героями (чем Н.К. Михайловский занимался самозабвенно [5]), но и воспринимают *через* современников, Ап. Григорьева или Вас. Розанова, педалируя в нем *почву*, *органику*, а не аскезу, дух. Он часто понят сугубо *натурально*, телесно и идеологически; все те же подмены! Но художник несводим к идее, даже к идее *почвы*; наиболее полно он проявляется в образе; а образ (лик) двуедин, сопрягая сегомирие с иномирием. Духовный ущерб и скрыт в утрате двуединства. Автор к образу-истoku припадает, чтобы, как Алеша, восстать. Григорьев же от почвы не отрывался, растворен в образе; зачарован шеллингианско-гегелевский идеей *рода*, условно-европейским эллинизмом, уводящим от Христа. А романист стремится к Христу евангельскому, а не эллински эстетизированному или узурпированному идеей *нации*. *Почву* он ценит как основу, вертикаль же образует – Лик Христов. У Ап. Григорьева доминирует горизонталь, *вселенский* разлив; в Достоевском же, прежде всего, – шкала ценностей, глубина. Но его герой-князь, по-григорьевски, условно-поэтически, идеологически, *почвен*; и в этом его ущерб.

Достоевский в 60-х гг. еще был под обаянием личности Ап. Григорьева, с присущей тому вероисповедной размытостью. Он довольно долго пребывал в плену *духовного* идеализма, *романтизма*, иллюзий. Романист понимал, что его *почвенность* заражена утопизмом, отвлеченностью, позитивизмом, просветительским умозрением, отрывом от *жизни*. Замышляя роман, он хотел воплотить идеал, понимая всю трудность задачи. В ходе же

реализации приходило осознание незрелости своей позиции. Создание романа обратилось в эксперимент над любимой идеей, он подверг ее проверке на жизнеспособность. Проблемой для него стало соотношение *родного* и *вселенского*. В идее *русского Христа* его смущал не Лик Христов, а национальное, *почвенное*, неиконное выражение. Потому *князь Христос* остался в черновике, не войдя в текст. Герой, сближаясь с Христом мотивом *кеносиса*, не мог отвечать Ему отсутствием *власти*, *слишком человеческим*, слабостью перед стихиями мира сего, оставаясь *мечтателем* и образом-мечтой. Герой выходил нравственно обаятельным, поэтически убедительным, но далековатым от жизни и Идеала.

С утверждением же позиции, прояснением идеала, уточнялся замысел. Это присуще творчеству, особенно Достоевскому. В итоге получилось *прощание с условным идеалом*, не его утрата, а его прояснение, прощание с прежним в себе, с собой, с *иллюзией профетизма*. Произошло «*пояснение истины светом повседневности*» (говоря словами Б. Пастернака). Закономерный итог: не провал, а *обретение ясности* при верности замыслу.

Думается, *почвенные* суждения князя о миссии русского народа-богоносца – ответ западного христианства. Национально евангельский момент в них – кеносис, кротость Христа, его смирение, служение (в зраке раба, «в рабском виде Царь Небесный»), идущие от духовных стихов XVI-XVII вв. и догмата Теофании Бога-странника, связи западной пасторали Рождества, драмы Страстей и Света Пасхи.

В князе и Алеше превалирует *рождественский* аспект всемирной братской любви. Им чужд суровый ригоризм церковно-монастырской модели. Они далеки от доминирования греха. Их слезы – от умиления, а не покаяния. Оба аспекта чреваты крайностями в зависимости от типа личности, их проповедующей, – неизбежность греха (предопределение, рудимент Рока) и как бы *небытие*, аннигиляция греха в покаянии.

У автора герои на нем не зациклены; *покаяние* – момент метанойи, духовного преображения, закваска спасения и теозиса, а не самоцель. Если в «Идиоте» эта тема еще не задета, то в «Карамазовых» даны два вариации, пути ее решения – мрачный Ферапонт-постник (некто от Гоголя) и светлый Зосима (прототип – старец Амвросий), в «Бесах» – Тихон Задонский.

В 1860-е годы Достоевский был еще в плену социально всепримиряющих иллюзий 40-х годов, в 1870-е годы уже приблизился к исторической и духовной реальности, трезвей смотрел на жизнь и возможности реализации идеала. В зрелости автор ясно различал духовный аромат православия и тонкий тлен западного духа. Но роман «Идиот» пронизан токами европейской культуры; действие происходит *в окне в Европу* («самом умышленном», нерусском нашем городе). Роман завершают слова Лизаветы Прокофьевны: «Хлеба нигде испечь хорошо не умеют, зиму, как мыши в подвале, мерзнут (вот еще ассоциация со «Скупым рыцарем» Пушкина и «рыцарем бедным» Мышкиным – В.С.), – говорила она, – по крайней мере вот здесь, над этим бедным, хоть по-русски поплакала», – прибавила она, в волнении указывая на князя, совершенно ее не узнававшего. «Довольно увлекаться-то, пора и рассудку послужить. И всё это, вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, всё это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия... помяните мое слово, сами увидите!» – заключила она чуть не гневно...» [4; с.510]. – Более выразительное пророчество для финала невозможно придумать.

Русский Христос бедной Лизаветы Прокофьевны вполне очевидно вышел правдивей *князя Христа*. Потому *падучая* князя – *знак пререкаемый* (как Христос – *иудеям соблазн, эллинам*

безумие) – отсылает к Ивану (горячка, бред) и Алеше (сходство его с матерью-кликушей), а через Ставрогина – к Смердякову. Князь пребывает в скрещении потенциалов: воличность (уподобление, воплощение, воипостазирование), воскресение или различность (расподобление, развоплощение, «возрождение» в новом облике). Даже Зосима, как любой образ, – двойствен, проблемен. Эти две возможности и достойны рассмотрения для понимания истока двойственности. Исток двоения как начала диалога Бога и человека – в двуединстве Христа, Бого-человека, Первообраза. Потому М. Бахтин, открыватель диалога (начала сугубо евангельского) в романе Достоевского, более православен, чем многие достоевисты⁴. Его принцип релятивности истины и *карнавал* как форму кеносиса надо выводить из диалога, а не наоборот (что порой присуще *околоцерковным* ученым).

Не являясь апологетом взглядов К. Леонтьева, вынужден признать частичный резон его претензий к Достоевскому: за ними кроются серьезные вопросы. Действительно, как должно проявляться религиозное мировоззрение писателя в его романах? Кого можно назвать религиозным писателем? В чем необходимость и критерии деления писателей на духовных (церковных) и светских? В чем заключена церковность культуры в Новое время? Ни на один из «простых» вопросов мы не готовы отвечать. Острые неакадемические проблемы решаем в меру понимания, публицистически, на глазок. Наиболее близкий князю тип личности и мышления воплощен в Якову Бёме, Григорию Сковороде. Это тот *христианский гностицизм* (пантеизм), что восходит к свт. Григорию Нисскому, Псевдо-Дионисию, западной святости Мейстера Экхарта, Франциска Ассизского, Бонавентуры, Данте, в полу-пелагианстве синтезировавших *свободу воли* Пелагия и *предопределение* Августина. Этот опыт и дал затем практику инквизиции и Лютера, масонов и Лойолы. Опыт Бёме и Сковороды был подхвачен нашим Серебряным веком и модерном. Поэтический образ проповедника-странника, оказался близок Мышкину и деятелям русского «ренессанса»; это образ в *подражание Христу* – Церкви странствующей.

После морального разбития «австрийцев» (и обывателей-поселян в Альпах) князь готов сойти с горных вершин в юдоль скорби, чтобы нести Свет (подобно Христу и Моисею). Автору ясна утопичность дорогой обоим идеи. Их мечта-реальность духа и задает амальгаму любви-веры-сомнения. Герой, как и Искупитель, обречен на поражение в мире и торжество в инобытии. Победа веры в романе имеет, скорее, нравственно-психологические, чем духовные формы. Более отчетливые духовные реалии она обретет лишь в «Братьях Карамазовых» (которые не устроили многих). Думается, если образ князя навеян личностью Ап. Григорьева, то Алеше близок архим. Феодор Бухарев (по типу личности, образу мыслей и биографии).

Шедевр часто и *случается* (возникает) как *прощание с прошлым*, обретшим твердую форму. Прошлое разлетелось, как дорогая ваза, оборвалось, как мучительно прекрасная жертва обреченной Настасьи Филипповны. Кто ее оборвал – Рогожин, Мышкин, Рок? Но они сами – орудия в ее руках с ее губительными порывами к идеалу, красоте, жертве. Так автор, прощаясь с *собой*, с реализованным замыслом, жертвует героем. Ведь талант, как и любовь, *дело жестокое*. Князь Христос и несостоявшаяся Магдалина обречены; не роком, не средой, а взятой на себя миссией, *мечтой*: он – улучшить мир, она – хоть ценой жизни

⁴ Его мысль о том, что «у каждого слова будет свой праздник возрождения», глубже любых *клятв и заклинаний о пасхальности*.

отомстить за поругание души. Осознание своей ошибки, раскаяние в них отсутствует; скорей, они выглядят жертвами.

Не приснились ли герои автору? Стряхнув грезу, он амплуа-маски сменил страдающим, лицом, поскольку *кающаяся Магдалина* оказалась чужой фантазией; поэтический *князь Христос* – мечтой, *практическое христианство* – благодушием филистера. Скорее всего, грез и не было; была боль автора за общую *мечту* людей, христиан и не совсем таковых, и знание цены за нее. Потому не особо стал бы «напирать» на *идею*, слишком она *отвлеченна*, эфемерна (даже в косвенной оценке автора) при многозначном образе. Это понимал и простодушный князь, иронизируя над собой, когда на вопрос Аглаи, отвечал, что чаще воображает себя разбивающим австрийцев. Мягкая ирония над героем сквозит и в передаче его *идеи*, когда он в порыве речи задел дорогую китайскую вазы (боясь, что именно это и произойдет).

Ваза – символ многозначный; это и совершенная хрупкая красота, и мечта, и «идея», нереализуемая в жизни, обреченная гибели. Неловкий жест князя («жеста не имею», – признается он) отражает сомнение автора в жизнеспособности идеи. Так, по Радомскому, князь своей мечтой *разбил* судьбу Настасьи Филипповны. Конечно, князь не переводит нож Парфена на Барашкову; но своим *присутствием*, отблеском идеала *толкает* ее под нож, омывает грех ее гордыни жертвенной ее кровью. Это жертва кровавая, строительно-языческая, неприемлемая в храме. В этой *жестоккой* оценке есть своя *страшная* правда о роли красоты, якобы, спасающей, страстях духовных и физических. Парфен (чистый), Барашкова (жертва Агничья), князь-девственник – иначе поступить *не могут*; это противоречило бы их натуре и правде жизни. Одиночество на Кресте – вот *трагизм* Христовой драмы *вольного страстотерпия*. Да, ее *можно* рассматривать вариацией древней трагедии; но *резонней* – в *обратной проекции*, в логике истока не жанра, форм, цели-смысла.

Финальные идиллии, как в «Метели», «Барышне-крестьянке», «Капитанской дочке», – *умышлены*, оплаканы, выстрадааны загодя, без переплаты. У Достоевского это найдем от «Преступления и наказания» до «Идиота». Нельзя не согласиться с социальной проблематикой произведений Достоевского, на которой акцентируют внимание С.Ф. Вититнев и А.В. Шмелева: «Не ставя под сомнение отрицательные явления, присущие повседневной русской народной жизни, писатель придерживается позиции, что было бы неверно навязывать народу те или иные формы поведения, образ жизни или научные знания, поскольку он сам должен осознать потребность в просвещении. Попытки же общественных деятелей из числа поклонников социализма воздействовать на народное сознание Достоевский воспринимал как неоправданное посягательство на устои народной жизни, игнорирование воли самого народа» [2; с.50]. При этом, как отмечает Б.Н. Захаров, «Достоевский показывает в “Идиоте”, что современное состояние мира с его банками, биржами, акционерными компаниями и железными дорогами принижает все возвышенное и духовное, разлагает ценностно-духовное отношение человека к действительности и способствует развитию в нем лишь чувственных и корыстных стимулов деятельности» [7]. Религиозно-философская проблематика творчества Достоевского, в частности, его пятикнижия, в центре внимания не одного поколения отечественных литературоведов: «Религиозная проблематика, бесспорно, подлинный цент художественной вселенной Достоевского» [8].

Роман «Идиот» – последняя встреча, *сантиментальное* прощание с собой юным, с Руссо,

с *христианским социализмом* Фурье, Сен-Симонов, Прудонов, Петрашевских, своими иллюзиями, *порывами* 40-х годов. «Идиот» – рессентиментно *ренессансный* роман автора-филолога. А впереди его ждет русско-христианский роман о провинциальном, ставшем мировым, Скотопригоньевске. В *романе о христианине* дана идея *практического* (социально активного) христианства, возможности *спасения мира, аскезы и спасения в миру*. Автор проверяет идею на жизнеспособность, опыт – на универсальность, на *победительность добра* в мире. И, *правда* Ипполита близка князю, как правда Инквизитора – Ивану и Алеше. Князь простодушен, добросердечен, *свят, но неискусен*. Герой всегда в ситуации выбора, как Раскольников между Порфирием и Свидригайловым, Соней и Лужиным. Им движет импульс самоотвержения, оборачивающийся кровавой жертвой. Этой участи (пролития крови) избег Алеша.

Амвросий Оптинский причислял Достоевского к *кающимся*, что означает не только состояние души, но и церковно-духовный опыт, статус, близкий к *оглашенным*: герой – *оглашаемый*; автор – *кающийся*. Разница между ними ощутимая, хотя оба – пребывают в притворе храма. К этому, пожалуй, нам еще долго нечего будет добавить.

Так, просветительская антропоцентризм, ренессансный гуманизм и персоноцентризм 1860-х гг. сменялись у автора зрелой полифонией и христоцентризмом «Карамазовых». С усложнением задач от романа к роману обогащалась личность, росло мастерство автора. Уже в образе князя он «угадал» *поэзию и судьбу* творческой личности и культуры в XX веке. А в образах Алеши и Зосимы усмотрел историческую судьбу нации, народной личности. Отмечу нюанс в творческом процессе: образ-герой отливается в завершенную форму тогда, когда отношение к нему как носителю идеи (т. е. к ней самой) определилось, наметилось ее оформление, как знак завершения, прощания, расставания. Далее, если это мысль автора, то она ставится мыслью героя, живя уже суверенной жизнью. Автору остается лишь наблюдать за процессом ее развития и восприятия читателем. Герой в сознании читателя может вступать в самые непредсказуемые отношения, потенциально (порой бессознательно) заложенные автором.

У Достоевского находим два типа экфрасиса – *иконный и живописный*; и соответственно, обратную и прямую перспективы. В одном случае мы судим об изображаемом, оцениваем его; в другом – Образ судит нас. В поэтическом хронотопе автора происходит встреча *мирского* слова и Логоса священного. Говорить же об онтологичности тотально творящего слова, едва ли не сакральности всякого образа, представляется филологически и богословски наивным. Подмена культа культурой – знак духовной незрелости, присущий Ренессансу и модерну. Любой богослов оценит это как кощунство, покушение на прерогативу Творца. Безусловно, автор в грехе критиков и читателей, не в меру увлеченных риторикой, не повинен. Иначе их суд над героем перейдет в суд над автором (что на практике порой и случается). И удивительно: если *драма героя* близка автору, тревожит его и нашу душу, то *правда образа* (в конечном счете, *правда автора*) не вполне совпадают с *правдой героя-персонажа* (persona – маска, отчужденное *лицетворение*), который есть *подобие* автора, его *греза*, часть его, пусть ему и самая милая. Но это уже иная тема, глубже той, что нами здесь заявлена. Образ же – плод не одной лишь мечты, воображения, души, но и Духа, т.е. *иной* реальности.

Под стержневой темой «Драма героя – драма автора» залегает мощный пласт, слой философско-методологических и историко-филологических смыслов; ее питают глубинные

ключи незамутненного, как истина, Логоса. Ее срез открывает переплетение множества корней, уходящих вглубь рационального и бессознательно иррационального. Эта обобщающая тема – лицевой нерв безграничной темы «Автор и герой», ее подтемы-вариации «Герой – горнило сомнений и исповедание веры автора». При сбое трактовки она вызывает болевые гримасы ложных смыслов; при должном освещении – расцветает радостью «узнавания». При таком рассмотрении выявляются уровни восприятия:

Историко-литературный уровень; прежде всего история обширного, на всю жизнь, авторского посыла-замысла по поиску в социуме «положительно прекрасного человека», идеала, невозможного в реальности, но необходимого как импульс для раскрытия смысловых потенциалов. Сам по себе такой рефлекторный призыв безнадежен, расширяя границы преодоления собственной данности, открывает перспективу позитивных сдвигов, без чего невозможно никакое развитие.

Уровень поэтики, соотнесения, выявления сюжетных и типологических параллелей персонажей.

Уровень восприятия и осмысления центрального героя, князя Мышкина.

Здесь возможны два подхода:

а. Князь-Христос, искомый идеал, личностная норма, образец, «икона». Дальше двигаться некуда, цель – совершенство – достигнута. Этот «исход» задан А.Е. Кунильским. При таком видении роман предстает вершиной творчества автора, после чего дальнейшее развитие замысла, поиск невозможны в силу их исчерпанности, свершения. Но этому противоречит наличие «Карамазовых», в основе которого чуть иная духовная интуиция: не западно-, а восточно-христианская.

б. Я придерживаюсь иной оценки «Идиота». Да, это некая вершина, но лишь этап в поиске, восхождении. Роман, независимо от начального побуждения автора, – «экспериментальный», переломный, переходный – от условной *персоноцентрии* к реальной *христоцентрии*, где ключевые слова, определения: условный, реальный. Роман – не завершает, увенчивает замысел, а обозначает некий вектор, завершая одну, намечая иную перспективу. Импульс поиска смещается, расширяя его ареал, дрейфует из столицы в провинцию; Скотопригоньевск предстает как Россия, Миргород, центр, узел мироздания. Образ обретает вселенские масштабы символа. Символы отражают черты непреложной, метафизической реальности. Это и есть христианский символизм, отличный от мнимостей христианского, а по сути, условного, социально-психологического, замкнутого на себе «реализма».

Вопрос в точке опоры, в векторе динамики: идти от общего к части – дедуктивно, как на западе или от единичного к целому, индуктивно, как в православии. Это противоположные пути рационализации, Логоса. 1-й путь – эллинской литературы, риторики; 2-й – ближневосточный словесности, в терминах С. Аверинцева. Путь от Личности – к идее, путь свободы и личной вины, ответственности; или же от Идеи – к лику, путь трагедии, тотальной детерминации, необходимости, где и любовь ущербна, оборачивается насилием, своеволием. В «Идиоте» автор производит опыт, эксперимент, в «Карамазовых» – следит, следует за течением жизни. В 1-м случае восприятие эвристично; во 2-м – экзистенциально; здесь соотнесены персоноцентриа и христоцентриа. Цели-задачи во 2-м случае слегка смещены; и уже по ним, при типологическом сходстве, скорректирован выбор материала, сюжета, приема, метода, отнюдь не пресловутого «реализма», а *христианского символизма!*

Сузи В.Н.
Драма героя – драма автора. Размышления по случаю
200-летию Ф. М. Достоевского
Язык и текст. 2021. Том 8. № 4. С. 40–53.

Suzi V.N.
The Drama of the Hero is the Drama of the Author.
Reflections on the Occasion of the 200th Anniversary of
F.M. Dostoevsky
Language and Text. 2021. Vol. 8, no. 4, pp. 40–53.

Литература

1. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Статьи и Толстом. Записки курса лекций по истории русской литературы. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. 2000. М.: Русские словари, 799 с.
2. Вититнев С.Ф., Шмелева А.В. Эволюция и идейные особенности социально-политических воззрений Ф.М. Достоевского // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: История и политические науки. 2021. № 3. С. 45–58. DOI: 10.18384/2310-676X-2021-3-45-58
3. Григорьев А. Автобиография. Мои литературные и нравственные скитальчества. 1915. М.: Изд. К.Ф. Некрасова, 256 с.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. 1973. Л.: Наука, 511 с.
5. Михайловский Н.К. О Достоевском и г. Мережковском // Литературная критика и воспоминания. 1995. М.: Искусство, 588 с.
6. Померанц Г.С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. 1990. М.: Советский писатель, 384 с.
7. Тарасов Б.Н. Достоевский // Православная энциклопедия: в 64 т. Т. 16. 2007. М.: Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», С.88-100.
8. Тихомиров Б.Н. Религиозные аспекты творчества Ф.М. Достоевского. Проблемы интерпретации, комментирования, текстологии: Автореферат дисс. ... докт. филол. наук. Петрозаводск, 2006. 42 с.

References

1. Bakhtin M.M. Problemy tvorchestva Dostoevskogo. Stat'i i Tolstom. Zapiski kursa lektzii po istorii russkoi literatury. Sobr. soch.: in 7 vol. Vol. 2. 2000. Moscow: Russkie slovani, 799 p.
2. Vititnev S.F., Shmeleva A.V. Evolyutsiya i ideinye osobennosti sotsial'no-politicheskikh vozzrenii F.M. Dostoevskogo. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Istoriya i politicheskie nauki*=*Bulletin of the Moscow State Region University. Series: History and Political Science*, 2021, no. 3, pp. 45–58. DOI: 10.18384/2310-676X-2021-3-45-58
3. Grigor'ev A. Avtobiografiya. Moi literaturnye i npravstvennye skital'chestva. 1915. Moscow: Publ. K.F. Nekrasova, 256 p.
4. Dostoevskii F.M. Poln. sobr. soch.: in 30 vol. Vol. 8. 1973. Leningrad: Nauka, 511 p.
5. Mikhailovskii N.K. O Dostoevskom i g. Merezhkovskom. *Literaturnaya kritika i vospominaniya*. 1995. Moscow: Iskusstvo, 588 p.
6. Pomerants G.S. Otkrytost' bezdne. Vstrechi s Dostoevskim. 1990. Moscow: Sovetskii pisatel', 384 p.
7. Tarasov B.N. Dostoevskii. Pravoslavnaya entsiklopediya: in 64 vol. Vol. 16. 2007. Moscow: Tserkovno-nauchnyi tsentr «Pravoslavnaya Entsiklopediya», pp.88-100.
8. Tikhomirov B.N. Religioznye aspekty tvorchestva F.M. Dostoevskogo. Problemy interpretatsii, kommentirovaniya, tekstologii: Avtoreferat diss. dokt. filol. nauk. Petrozavodsk, 2006. 42 p.

Информация об авторах

Сузи Валерий Николаевич, доктор филологических наук, профессор, г. Вантаа, Финляндия, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7493-4282>, e-mail: vnsuzi@yandex.ru

Сузи В.Н.
Драма героя – драма автора. Размышления по случаю
200-летию Ф. М. Достоевского
Язык и текст. 2021. Том 8. № 4. С. 40–53.

Suzi V.N.
The Drama of the Hero is the Drama of the Author.
Reflections on the Occasion of the 200th Anniversary of
F.M. Dostoevsky
Language and Text. 2021. Vol. 8, no. 4, pp. 40–53.

Information about the authors

Valerii N. Suzi, Doctor of Philology, Professor, Vantaa, Finland, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7493-4282>, e-mail: vnsuzi@yandex.ru

Получена 01.12.2021
Принята в печать 15.12.2021

Received 01.12.2021
Accepted 15.12.2021