



*В. Тильманов*

*Тайна Жены  
в повести Ф. М. Достоевского «Кроткая»  
(к проблеме жанра и тайны онтологии)*

*1. Икона «последней границы»*

**В**ряд ли литература сможет вмешаться в процесс парадигмального сбоя цивилизации, проявляющийся в нарастающем катастрофизме постсовременного мира. Вряд ли сможет, даже если порой литература становится суггестивно навязчивой в своей попытке отразить и проанализировать причины «объявленной смерти» в «фантастических» продуктах (свой рассказ «Кроткая» Достоевский обозначает как «фантастический») художественной некрофилии, активность которой угрожающе усилилась, достигая порой идейной остроты пронзительного реквиема по жизни.

Один из таких продуктов апокалиптической футурологии — «фантастический рассказ» Достоевского «Кроткая»: его основная идея оказывается «приговоренной к смерти» в том смысле, что связана с беспрецедентным художественным исследованием случившейся смерти и ее причин, что в буквальном смысле означено фактом мертвого тела, лежащего перед рассказчиком. Во введении от автора читаем: «Дело в том, что это не рассказ и не записки. Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца...» [4, т. 24, с. 5]. Само начало повести провоцирует воспоминание о «встрече со смертью» самого писателя, отраженное в его потрясающей по натуралистической скупости пометке в записной книжке от 16 апреля 1864 года, которое странным образом изоморфно экспозиции рассказа: «16 апреля Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?» [4, т. 20, с. 172]. Маша — Мария Дмитриевна Исаева — первая жена Ф. М. Достоевского, с которой он обвенчался в сибирской ссылке в г. Кузнецке в феврале 1857 года, умерла от чахотки 15 апреля 1864 года, и эта смерть, безусловно, стала для чуткого на знаки бытия / небытия писателя поводом для очередной интерпелляции, в которой он ощущает себя «вокативом»

мира: «Увижусь ли с Машей?» Записная книжка отражает в дальнейшем какую-то лихорадочную попытку нарративного ответа на это вопрошание перед лежащей на столе Машей. В «Кроткой» данная попытка ответственного на вопрошание «случившейся смерти» достигает беспощадной остроты «идейного вскрытия» синтагматики смерти с целью *уяснить* причины того, почему «лежит на столе жена». Именно *уяснить*: сам автор дважды выделяет курсивом глагольную лексему *уясняет*, превращая свой текст в художественный перформатив с доминантной модальностью того, что «он действительно *уясняет* себе дело» [4, т. 24, с. 5], и это — дело чрезвычайной эсхатологической значимости для современного человечества, оказавшегося в заложниках самоубийственной гордыни гносеологического нарциссизма и деструктивного волонтаризма.

В таком *уяснении* много личного, «внутреннего сродства» между Достоевским и рассказчиком в «Кроткой». О внутренней автобиографичности автора и рассказчика свидетельствуют и обстоятельства написания: газетная заметка о самоубийстве швеи Марьи Борисовой, опубликованная во «Внутренних новостях» петербургской газеты «Голос» 2 октября 1876 года, произвела на Достоевского очень сильное впечатление, о чем он сообщил в ближайшем выпуске «Дневника писателя». Больше всего его поразило то, что «бедная молодая девушка... выбросилась из окна четвертого этажа, держа в руках образ. Этот образ в руках — странная и неслышанная еще в самоубийстве черта! Это уж какое-то кроткое, смиренное самоубийство. Тут даже, видимо, не было никакого ропота или попрека: просто — стало нельзя жить, "бог не захотел" и — умерла, помолившись» [4, т. 23, с. 146]. Но Достоевский, которого «эта кроткая истребившая себя душа невольно мучает» [4, т. 23, с. 146], не проводит детального фактуального расследования причин и обстоятельств самоубийства Марьи Борисовой. Около трех недель автор пишет рассказ, в основу которого положил один из прежних замыслов о семейном раздоре: муж, «тип подпольный», безмерно тщеславный, обозленный, «надорвал сердце» своей жене [4, т. 24, с. 382]. Но в ходе работы над рассказом, заполнившим весь ноябрьский номер «Дневника писателя» 1876 года, рождается абсолютно новое произведение, для которого характерны особые эсхатологическая острота и онтологический драматизм. Изначальные наброски, среди которых кроме указанного выше есть также дополнительные заметки, относящиеся, видимо, к роману «Идиот», подвергаются фундаментальной смысловой трансформации, достигая того, что можно обозначить трансформацией не просто в «большое время» (см. о данном понятии у Бахтина [1, с. 8]), а в «последнее». Этот эсхатологический драматизм «последней черты», сопряженный с жанровой остротой «диалога на пороге» [2, с. 128], вольно или невольно подчеркивает сам писатель в предисловии «От автора», ссылаясь в своем объяснении «фантастичности» рассказа на повесть

В. Гюго «Последний день приговоренного к смертной казни», опубликованной в начале 60-х годов XIX века в журнале «Светоч» в переводе М. Достоевского.

Глубинная эсхатология «диалога на пороге» достигается гением Ф.М. Достоевского благодаря тайне художественного слова, проявляющего чудо «последних референций», то есть экзистенциально-смысловых касаний тех означаемых, которые недоступны первичным семантическим связям. Согласно теории текста Ю.М. Лотмана, такое «семиотическое чудо» обусловлено прежде всего ростом синтагматических связей внутри текста, что, с одной стороны, повышает его асемантичность, поскольку «приглушает первичные семантические связи», с другой — усиливает смысловую глубину «за счет синтагматической переорганизации» [7, с. 35]. В «Кроткой» есть особая глубинная синтагма, которую вполне можно назвать пропозициональной структурой бытийной онтологии: это — онтологическая синтагма «Он — Она», обуславливающая альтернативу бытия / небытия; то, что в терминологии Лотмана можно назвать «инвариантным остатком» текста (главной тайной искусства), который сохраняется при его самых разнообразных трансформациях в культуре и соответствует тому, что Якобсон в полемике с Соссюром обозначил как «потенциальный иконизм» художественного текста.

Сами главные герои в «Кроткой» суть воплощенные образы данной синтагматической бинарности, образы идей, что опять же согласуется с концепцией Бахтина о «сократическом диалоге» у Достоевского: в его произведениях происходит «диалогическое испытание идеи» и одновременно «испытание человека, ее представляющего» [2, с. 128]. В своей иконической устремленности рассказ Достоевского достигает особой глубины художественного означивания, сгущаясь до эсхатологического предела «сингулярного кода». В рассказе это — «код смерти», уяснение которого, однако, сопряжено с великой надеждой на познание «кода жизни»...

Современная культура привыкла к смерти, более того, она заигрывает с ней, проявляя нечто, что хотя бы приблизительно можно назвать «танатологическим эстетизмом» или даже «танатологическим эротизмом». В дискурсе «наук о природе» разрабатываются эффектные теории катастроф от глобальных геологических до техногенных. То же и в «науках о духе»: в философии и искусстве модернизма и постмодернизма доминируют танатологические предикаты — «смерть Бога» (Ф. Ницше), «смерть автора» (Р. Барт), «смерть субъекта» (М. Фуко), «смерть объекта»... Художественное сознание заражено чумой бытия, устремленного к эсхатону последней оконечности, что соответствует философскому диагнозу М. Хайдеггера о жизни как «бытии-к-смерти».

Онтологизации смерти пытаются противостоять немногие, среди них — Э. Левинас, который в своей работе «Смерть и время» упрекает

М. Хайдеггера в его стремлении ввести смерть в горизонт бытийственности; и чешский философ и правозащитник Я. Паточка, забитый насмерть во время допроса в Праге в 1977 года. Ему Ж. Деррида посвятил свой известный трактат «Дар смерти», вышедший в 1992 году и посвященный попытке деконструкции смерти. Данную попытку он продолжил в следующей книге, изданной в 1993 году под названием «Апории / Умирание — ожидание друг друга у "пределов истины" / "за пределами истины"».

Не вдаваясь в предпринимаемые и Левинасом, и Паточкой, и Дерридой, и другими философские деконструкции смерти, отметим, что в них доминируют христианские мотивы, свойственные сотериологии Достоевского, поскольку даже в небольшой повести «Кроткая» он не просто «проводит вскрытие» смерти, а создает поразительную в художественной проникновенности «теорию жизни», которая, несмотря на семантическую асимметрию топосу смерти, и является главной целью великого писателя. Он обращается с этой теорией не только к тысячам читателей «Дневника писателя» (в 1877 году имевшего около семи тысяч подписчиков), где она вышла в ноябре 1876 года, но прежде всего к потомкам, нынешнему человечеству, будто призывая его распознать причины своего «умирания» и приглашая к встрече друг с другом не за потусторонними «пределами истины», а в драматичной, но все еще живой посюсторонности. При этом для сотериологии автора характерно нечто парадигмально отличное от всех современных естественно-научных сценариев спасения, что в целом почти не оставляет Достоевскому конструктивного шанса вмешаться в коррекцию сегодняшних стратегий будущего, хотя его художественный нарратив содержит ряд парадоксальных прозрений в то, что духовно-нравственная диалогика в ее различных вариантах (человек — Бог, человек — природа, Он — Она) имеет прямое отношение не только к проблеме социально-политической гармонизации жизни, но и к вопросу о ее квантово-физическом будущем.

«Вирусология смерти» — одна из мучительных тем русской литературы начиная со «Слова о полку Игореве», где «тенью» гибели войско князя от солнца светлого прикрыто, и заканчивая русско-нерусским романом В. Набокова «Лолита», где Гумберта Гумберта, подобно герою-рассказчику в «Кроткой», приходит в конце концов к слишком позднему осознанию своей вины за убийство «света», души и жизни. Между «Лолитой» не любившего Достоевского Набокова и «Кроткой» открывается какой-то поразительный как идейный, так композиционно-жанровый изоморфизм, несмотря на огромную разницу миропонимания и художественной специфики обоих. Так, Гумберта Гумберта в «Лолите» и рассказчика в «Кроткой» объединяет экзистенциально острое понимание того, что, погубив Ее, они приговорили к казни и себя, но что «приговоренный к казни может (и имеет время) вести записки... буквально в последнюю минуту» [4,

т. 24, с. 6]. Однако если «киллер бытия» у Набокова, кажется, смирился с неизбежностью смертного приговора, стоя у края «сладкой пропасти» [9, с. 371], то герой и автор «самого правдивейшего произведения из всех им написанных» [9, с. 371] все же проявляют важнейшие признаки онтологии спасения: к таким признакам помимо «воскресения субъекта», то есть способности распознавания «объекта», а точнее Другого в его «другости», относится также способность к интерпелляции — остановке замкнутого в самом себе монологизма через постановку вопроса, который в соответствии с христоцентризмом Достоевского оказывается главным вопросом жизни: «"Люди, любите друг друга" — кто это сказал? чей это завет?» [4, т. 24, с. 35]. В связи с этим в мартирологии русского духа «Кроткая», несмотря на объемную и жанровую «малость», занимает поистине поразительное место, поднимаясь до семиотической высоты художественной иконы, основные композиционные принципы которой — *явление* и *диалог* о «Благой вести». Согласно мнению К. А. Степаняна, именно по данным двум «иконическим» принципам и организован художественный мир Достоевского [13, с. 504]. Его «Кроткая», безусловно, согласуется с ними, будучи художественным иконическим знаком явленности богородничной невинности и таинственной кротости. Но если *явление* узнается без особого труда, то намного сложнее распознать в повести «Благуя весть».

Есть ли у литературы вообще какая-либо возможность стать семиозисом «Благой вести»? Не противоречит ли сама специфика художественного семиозиса как мимезиса, как «подражания прекрасной природе» таинству принятия «Благой вести» через нисхождение Духа Святого? Не задает ли суть эстетического сознания те границы, переход через которые к истинной религиозности возможен лишь при условии экзистенциального восхождения в синергичную диалогичку евхаристии? Здесь уместно вспомнить религиозно-философские воззрения Кьеркегора, согласно которым человек на пути к Богу проходит три качественно различные стадии — эстетическую, этическую, религиозную.

На таком фоне Достоевский — поистине гений идейно-экзистенциального синкретизма, поскольку его художественное творчество, имея бесспорный религиозный фундамент, в своей телеологической устремленности достигает эсхатологической предельности этического максимализма. Но данный синкретизм избегает опасностей какой-либо эклектики или дискурсивно-идейной обусловленности, обладая притом поразительной внутренней структурированностью, которую, однако, не так просто распознать по причине герменевтической сложности художественной образности. И это на самом деле уникальный «структурализм жизни». На него опирается в том числе «Благая весть» повести «Кроткая», несмотря на то что в семантическом плане в ней доминирует «структурализм смерти», основа которого — греховная страсть «подполья» в человеке.

## 2. Странность

В грандиозной многостраничности романного и публицистического наследия Достоевского «Кроткая» теряется, проявляя все признаки намеренного, в большей степени нарративного «остранения» начиная уже с жанровой и композиционно-стилистической странности «фантастического рассказа». По жанровым признакам ретроспективного повествования это повесть, однако в ее идейно-философской разновидности на границе с притчей, поскольку образы при всей своей индивидуально-психологической уникальности открываются вдруг как художественные варианты структурно-семантической инвариантности, как смысловые кванты сложной диалогической синтагматики, которые в зависимости от реализации своей духовной свободы / несвободы могут трансформироваться в различные «гештальты» совместного диалогического пространства, а именно в диалог «Благой вести» или смерти. Данная структурная инвариантность гендерной направленности подчеркнута местоименным означиванием «Я — Она». Одновременно с этим в жанровой странности участвуют признаки новеллы, прежде всего в связи с парадоксальной развязкой, которая тем не менее, будучи взята из реальной жизни, придает рассказу и признаки черты очерка в несколько парадоксальном переплетении художественности и публицистичности. Странность подобного жанрового синкретизма вряд ли случайна, поскольку в соответствии с тайной жанра отражает нечто чрезвычайно значимое — динамичное развитие новой онтологии, за которой уже не поспевают сложившиеся жанры, и это — онтология смерти в ее новом качестве, отраженном во многих произведениях Достоевского.

Указанная жанровая странность усиливается необычной по тем временам повествовательной формой, предвосхитившей эстетическую парадигму не только модернизма, но и постмодернизма, — формой нарратива, фиксирующего процессуальность самоосуществления как способ бытия повествовательного текста. Многие уже обратили внимание на эту форму, не придав ей, однако, особой концептуальной значимости в дискурсе «Кроткой» [8, с. 496; 13, с. 434—439], в то время как она необычайно важна, отражая вершину художественного метода Достоевского, острие его пророческой вертикали, то экзистенциально-творческое состояние, когда художник становится пророком, когда через его слово выговаривается сокрытая суть самого бытия. Притом создается впечатление, что для самого автора такая суть предстает в странной загадочности, поскольку Я-рассказчик в своем беспримерном анализе себя и ситуации все время натывается на странности своих пониманий. «Остранение» ситуации для рассказчика достигает апофеоза после «падения пелены», хотя еще за месяц до этого он «заметил в ней [Кроткой] странную задумчивость» [4, т. 24, с. 26]. Странность нарастает по мере перехода героя от уединенно-

романтического монологизма, за пеленой которого в «бесовской гордыне» пребывала его «отупевшая душа» [4, т. 24, с. 26], к открывшемуся ему необходимому диалогизму с Кроткой. Странность — первое аксиологическое качество Другого в асимметричном взаимоотношении «Я — Она», первый признак начавшегося движения двух трансценденций, в котором Я-рассказчик открывает новое для себя качество инаковой трансцендентности Кроткой. «Она странно посмотрела на меня» [4, т. 24, с. 28], — рассказывает он, все еще не сознавая смысла этой квантовой диалогии в электромагнитных частотах видимого света. Но первая главная странность, с которой вообще начался выход героя из «бытия в себе и для себя» к диалогической попытке к «бытию с Другим», связана не с тайной зрения в диалогической спектроскопии, а с тайной слуха. Он причащен к тайне «духовной вертикали», к мистике высших тоном, нисходящих в эмпирическую внятность звучащих фонем: «Вдруг слышу, что она... тихо-тихо... запела. Эта новость произвела на меня потрясающее впечатление, и да и до сих пор я не понимаю его... Нет, мне еще не было ее жаль, а это было что-то совсем еще другое... страшное и странное...» [4, т. 24, с. 26—27].

Странность — первый симптом феноменологии закрытой до этого «дружости» «Другого», свидетельствующий о начале интерпелляции и диалогии нового качества. Герой еще не знает смысла происходящего: он не предшествует повествованию, а возникает в процессе повествования в примечательной диалогике двух нарративов — «страсти о себе» и запоздалого «воскресения субъекта». Оба нарратива сталкиваются друг с другом в повествовании, но у них один и тот же рассказчик, который в своей авторской исповедальности стремится «сознать и сказать» («Человек есть воплощенное Слово. Он явился, чтобы сознать и сказать», — пишет Ф. М. Достоевский в подготовительных материалах к роману «Братья Карамазовы» [15, с. 205]), сам став воплощающимся словом с имманентным ему смыслом. О том, что это именно «нарративная борьба», разыгрывающаяся на глазах у читателя, говорит смена аксиологических перспектив в повести, прежде всего в отношении вины. Если вначале: «Смелей, человек, и будь горд! Не ты виноват!.. ...Она виновата, она виновата!..» [4, т. 24, с. 17], то после «падения пелены»: «Правда, несомненная правда, что я сделал ошибку!» [4, т. 24, с. 29]. И данная *ошибка* стала собственно *о-грех-ом*, трагическим «промахом» в слепой игре «Я» с «Ней», хотя «и сам я чувствовал, что как будто это только игра» [4, т. 24, с. 25].

Примечательна динамика приведенной метанойи, отраженная в смене нарративных аксиологий: кинетическое движение от экзистенциального модуса перемены до смыслового *уяснения*. «Открытие» Кроткой как *жизни сердца* приводит к кратковременному причащению чувства героя к правде, однако в «пограничной ситуации», уже на границе со смертью, о чем дает знать одновременный со счастьем экзистенциал отчаяния: «Я целовал ее

ноги в упоении и в счастье. Да, в счастье, безмерном и бесконечном, и это при понимании всего безвыходного моего отчаяния!» [4, т. 24, с. 28]. В таком экзистенциальном прорыве к правде у героя пробуждается слезный дар: «Я плакал, говорил что-то, но не мог говорить» [4, т. 24, с. 28].

Метанойя читателя — вот целевой максимум писателя, который пытается через ее нарратив вызвать со-чувственную перемену в читателе. Достоевский, кажется, хорошо понимает, что главное поле игры добра и зла — наши чувства, зона сердца, где существует тайна души, потерянная современным человечеством. Ошибка, *о-грех* героя обусловлены экзистенциальной глухотой к этой тайне, пробуждаемой «больной песенкой» Кроткой: «Надреснутая, бедненькая, порвавшаяся нотка вдруг опять зазвенела в душе моей. Мне дух захватывало. Падала, падала с глаз пелена!» [4, т. 24, с. 27]. И именно тогда начинается экзистенциальное соучастие (счастье) в истине, вызывающее в герое восторг: «...ведь ничего другого не было и не могло быть в моей душе, всю зиму, кроме этого же восторга, но я сам-то где был всю зиму? был ли я-то при моей душе?» [4, т. 24, с. 27].

Извечный вопрос «быть или не быть» решается однозначно: быть — значит быть «при моей душе», не быть — значит пребывать «всю зиму» бытия без нее, потому что тайна души, которая «по природе своей христианка» (Тертуллиан), и есть тайна жизни, связанная прежде всего с тайной женщины. Весь ужас повести, нарратива, пытавшегося «развеять мрак» [4, т. 24, с. 29], в том, что герой, ставший невольным палачом Кроткой, оказался одновременно палачом «души мира». В нарративе повести это отражено в мотиве «окоственения природы» и превращения «здесь-бытия», назначенного душой к «краю», в пустыню, где «все мертво, и всюду мертвецы» [4, т. 24, с. 35].

Автор до конца сохраняет «остранение» повествования, не щадя читателя, попадающего в экзистенциальный ужас рассказа: «Странная мысль: если бы можно было не хоронить?» [4, т. 24, с. 35]. За этой мыслью невольно узнается метанарративная идея Достоевского, пытавшегося в поразительном синкретизме «христианского натурализма» и «этического эстетизма» побудить читателя к спасительной перемене на той границе бытия, где уже в скупом отчете происшествий в «Голосе» в трагическом самоубийстве Марьи Борисовой «с образом в руках» писатель видит всю ужасающую опасность «истребления души», подобно тому как в убийстве слушателя Петровской земледельческой академии И. И. Иванова — опасность губительной демонизации России в силовом поле напряжения между «или — или»: или с Христом, или с бесами. Поэтому в повести все же сохраняется второй аспект «иконы» — диалог о «Благой вести», что гениально маркируется чуть слышной в уже наступившей «смерти вселенной» риторической интерпелляцией: «"Люди, любите друг друга" — кто это сказал? чей это завет?» [4, т. 24, с. 35].

Страсть гордыни ослепила героя-рассказчика, превратив его в первом «нарративе страсти о себе» в монологизирующего монстра и лишив способности трансцендентной субъектности и хотя бы асимметричной интерсубъективности во взаимоотношении с Кроткой. Ему «решительно нравилась... идея этого неравенства» [4, т. 24, с. 25]. В ней можно увидеть главную причину победы «структурализма смерти» над «структурализмом жизни», признаки которого узнаются во втором нарративе «воскресающей субъектности». Оба «структурализма» четко противопоставлены в оппозиции этих двух нарративов, однако «иконическая надежда» Достоевского представлена именно во втором из них, отражая впечатляющую сотериологию творчества писателя, основанную на примечательной «нарративной вертикали». В ней более всего «опредмечен» нарратор-герой, за которым, без сомнения, стоит нарратор-автор, уже не тождественный первому нарратору, хотя автор в своей стилистике «фантастического рассказа» мастерски создает впечатление о «постмодернистской тождественности». Гениально срежиссировав нарративные перспективы в рассказе, автор придает неповторимую уникальность истории с Кроткой, соответствуя одному из аксиоматических положений постмодернистской нарратологии — о презумпции этой уникальности, чья самобытность не может быть передана посредством всеобщей дедуктивной схемы. Но автор-нарратор не тождествен нарратору, ищущему смысл в нарративном процессе: автор поистине пророк-воспитатель, который уже изначально в иллокутивном намерении своего «фантастического рассказа» знает его пророческий смысл, опирающийся на христианскую парадигму.

Достоевский — представитель христоцентрического метанарратива, который сводит художественную игру в полифонии нарративных практик к единому знаменателю: несмотря на муку антиномичности, мучившей писателя всю жизнь, он достигает особой высшей, в чем-то таинственной степени определенности, такого религиозно-экзистенциального состояния, когда «правда неотразимо возвышает его ум и сердце» [4, т. 24, с. 5] и когда гений-писатель решается на пророческую миссию, чем, видимо, следует объяснить его стремление преподавать «Благую весть» не только в литературе, но и в публицистической назидательности своей миссии, в частности в «Дневнике писателя». Представляется, однако, что такая определенность связана не только с экзистенциальной уверенностью в том, что Бог есть, но сопряжена также с тайной художественного чувства. И в этом значимость правды Достоевского: свою теодицею он проводит, основываясь не на препозициях каких-либо философских идей, но на таинственной пропозиции своего особого синкретичного чувства, а именно на тайне религиозно-эстетической сингулярности — пропозиции с паразитической «метафизической структурностью», что почувствовал и выразил уже Вячеслав Иванов в работах о Достоевском, то есть такое положение

дел, когда за «эмпирической пеленой» поэтической образности, художественной «фантастикой» открывается «метафизическая схематика» бытия. В ней, с одной стороны, преодолевается физический онтологизм имманентной самой себе природы (основа современной цивилизационной парадигмы), а с другой — достигается тот предел христоцентрической теодицеи, когда Достоевский становится на опасную для религиозной догматики границу по причине того, что Зеньковский называет «христианским натурализмом» [5, с. 233].

В «христианстве» Достоевского много «этического социализма», хотя сам писатель не раз подчеркивал бесовскую природу социализма, однако атеистического, не того христианско-утопического, опирающегося на всечеловеческое братство и любовь, социализма, в котором выделяются как раннее влияние романтиков и французских утопистов, так и этический максимализм автора, основанный на вере в возможность человека преобразиться, озариться, «уяснить себе дело» [4, т. 24, с. 5] и «при полном реализме найти в человеке человека» [4, т. 27, с. 65]. Мы достигаем той границы кажущейся слабости Достоевского, которая свойственна всем пророкам или великим мыслителям: границы (ставшей сегодня наивной) веры в имманентное человеческой природе добро, которое ей «естественно» и неизбежно даже под жесточайшим натиском проникнувших в эту природу «бесов». Здесь корни «почвенничества» писателя, его противоречивой веры в «естество» и признания «совершенства души человеческой» [4, т. 23, с. 37]. В этом — причина его обостренного антиномизма: доверие *vs* недоверие природе; вера *vs* неверие в сотериологию красоты; высочайшее напряжение в доказательстве этической силы в человеке *vs* изображение его ужасающего падения; вера в высокий идеал вселенского христианства *vs* страстное увлечение исключительностью русского православия, органичного «естеству» русского национального архетипа и т. д.

В упомянутом антиномичном напряжении Достоевский выступает как мучительный странник, застрявший в поле напряжения между Западом и Россией, между «рождественским» и «пасхальным» архетипами (В. С. Непомнящий), между полюсами рвущей христианство схизмы о тайне филиокве. Но все же при всей своей антиномичности писатель странным и честным образом продвигался в идейно-публицистический эпицентр русской жизни последней четверти XIX века, о чем свидетельствует прежде всего выступление автора в Москве на публичном заседании Общества любителей российской словесности 8 июня 1880 года. Смерть классика прервала что-то чрезвычайно важное, пророчески важное для завершения его историософического проекта. Достоевский узнается в тот момент как таинственная «точка бифуркации» в историческом движении в будущее, что отразилось не только в антиномичности его идей, но и в примечательном духовно-соматическом напряжении между жизнью и смертью на са-

мом пороге последней. Об этом упоминает А. С. Суворин, подробно описавший состояние писателя накануне смерти: «То он ждет смерти, быстро и близкой, делает распоряжения, беспокоится о судьбе семьи, то живет, мыслит, мечтает о будущих работах, говорит о том, как вырастут дети, как он их воспитает...» [15, с. 619].

Представляется, что пророческую незавершенность Достоевского в поле напряжения между жизнью и смертью сегодня можно попробовать завершить, основываясь в том числе на гениальной художественной вариации на тему «быть или не быть» в его «фантастическом рассказе».

### *3. Структурализм жизни vs структурализм смерти*

Предварительные размышления, кодированные набором доминантных терминов, показывают, что методологическая основа указанной выше предпринимаемой попытки — семиотический подход, однако не только к художественному дискурсу, но и ко всем остальным, включая бытийную и небытийную онтологии. При таком подходе мир во всех своих частях и проявлениях предстает как огромная семиотическая система со сложнейшими синтагматическими и ономаσιологическими нишами и переплетениями. Каждой из его клеточек свойственны определенные структуры с их семантиками, однако это не только структуры жизни с соответствующими ориентированными друг на друга элементами, но и «структуры смерти», которые кодированы семантикой бытийной деструктивности: зло обладает собственным структурализмом, на котором базируется «онтология греха». Она представлена художественным гением Достоевского как грандиозное в своей последовательности и психологической изощренности «умное делание» смерти со свойственным ему «танатологическим структурализмом», противопоставленным «структурализму жизни».

Противостояние указанных двух «структурализмов» отражено в особой жанровой специфике рассказа, суть которой раскрыл уже М. М. Бахтин в своих знаменательных прозрениях в поэтику Достоевского: эта специфика соответствует «серьезно-смеховой» традиции «диалогической прозы» [2, с. 125], в исторической поэтике — прежде всего «сократическому диалогу». Данный жанр с его враждебностью ко всякой риторической регламентированности полностью адекватен «экзистенциально-психологическому беспределу» писателя, проводящего беспощадную резекцию судеб, характеров, ситуаций в поиске ответа на последние вопросы. Идейно-композиционные особенности «Кроткой» довольно точно соотносятся с теми жанрообразующими аспектами, которые Бахтин выделяет в своей концепции «сократического диалога». Это, например, диалогическая природа истины, противопоставленная «официальному монолизму» с его претензией на обладание готовой истиной. Истина о «коде

смерти» именно рождается в двух основных диалогических дискурсах: диалоге между героем («Я») и Кроткой («Она») и диалоге-нарративе героя с самим собой, а точнее того, кто был до «падения пелены», и того, кто стал после. Этот второй нарративный диалог соответствует автокоммуникативной модели «Я — Я», тематизированной Ю. М. Лотманом [7, с. 24 и далее] и отражающей сокровенную суть Достоевского, произведения которого представляют собой грандиозные художественные архивы — поиски судьбы бытия как экзистенции с целью *уяснения* глубинных оснований правды и лжи в человеке: «Вот он и говорит сам с собой, рассказывает дело, *уясняет* его» [4, т. 24, с. 5]. Литература Достоевского в целом предстает как гениальная попытка *уяснения*, но в «Кроткой» подобный пафос достигает эсхатологического напряжения муки-стона «что ж я буду?» [4, т. 24, с. 36], поскольку уяснение происходит при созерцании мертвой жены. Ее уже нет, как нет для героя ни солнца, ни вселенной, ни будущего, но еще есть ее мертвое тело на столе, все еще являющееся поводом для «эмпирической феории», то есть рассматривания «творений видимых» (см. Послание апостола Павла к римлянам 1, 20: «...ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы»). Но Она — творение все еще видимое, хотя и мертвое, — кодирована уже не символизмом предписанной Творцом жизни, но смерти. Уяснение в нарративе повести происходит в хронотопе «мертвеца»: «Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец? Все мертво, и всюду мертвецы» [4, т. 24, с. 36].

По словам Максима Исповедника, «для обладающих духовным зрением весь умопостигаемый мир представляется таинственно отпечатленным во всем чувственном мире посредством символических образов. А весь чувственный мир при духовном умозрении представляется содержащимся во всем умопостигаемом мире, познаваясь там благодаря своим логосам. Ибо чувственный мир существует в умопостигаемом посредством своих логосов, а умопостигаемый в чувственном — посредством своих отпечатлений» [11, с. 159—160]. В повести показан ужасающий парадокс диалогичности «Я — Она»: Кроткая вошла в умопостигаемый мир героя только лишь уже после смерти. Вместо символизма жизни с его тайной «Я — Она» как минимальной семиотической структуры бытия происходит манифестация символизма смерти, поскольку «Я», пребывая в греховной страстности гордыни и отъединения, предстает как логос смерти, а не жизни, предидируя чувственному миру качественную определенность «мертвеца». Сам Я-рассказчик при рассматривании «жены на столе» приходит в конце концов к умопостижению того, «зачем умерла эта женщина» [4, т. 24, с. 33], но «опоздал!!!» [4, т. 24, с. 35].

В лотмановской системе «Я — Я» рассказчик истории Кроткой в процессе автокоммуникации в «канале Я — Я» [7, с. 26] вовлекается в каче-

ственную трансформацию, которая приводит к перестройке самого «Я». Данная «перестройка» обусловлена, в терминосфере Лотмана, вторжением в «логос смерти» героя некоторого «добавочного кода»: им оказывается Кроткая, но этот код запаздывает: «...какая она тоненькая в гробу» [4, т. 24, с. 35]. Трагизм в том, что герой не успел сберечь, однако успел понять. И это превращает повесть, с одной стороны, в ужасающее «свидетельство о смерти», с другой — в «воскресную весть» против танатологического всеисия. За художественной нарратологией скрывается публицистическая максима — не только потрясти читателя, но и преобразить, воспитать, что соответствует морально-нравственной телеологии «Дневника писателя». Но воспитательная модальность, основанная на великой интуиции «кода жизни», отраженного в повести в семантическом неравенстве к нарративу смерти, пребывает в жесточайшем антиномическом напряжении к миметической: «Кроткая» — это пронзительный мимесис, художественный диагноз болезни бытия и его смерти по причине чудовищной подмены «кода жизни» «кодом смерти». В его «фундаменте» — воля к смерти в герое, инфицированном греховной страстью гордыни и тщеславия, что разрушает единственное условие бытийной перспективы, а именно трансцендентальную диалогичку жизни, в которой диалог предстает как способ не просто передачи смысла, но прежде всего смыслопорождения, а тем самым и жизнепорождения. Отсутствие диалога, монологизм во всех его проявлениях есть смертопорождение, поскольку формирует онтологию греха со свойственным ей структурализмом смерти. В его основе — грех как доминирующая интенция гордого монологизирующего сознания. Когда в «Кроткой» интенциональная модель героя-нарратора разваливается по причине «воскресения субъекта» в нем, то, казалось бы, возникает возможность альтернативных диалогических моделей: сама Кроткая в искренней попытке к диалогу говорит: «...я буду вашей верной женой» [4, т. 24, с. 32]. Но из-за того, что Он «надорвал ей сердце», Ее интенциональное намерение, хотя и вербализуется, но не гипостазуруется в реальность, не онтологизируется, поскольку отсутствует важнейшее условие этого — синергичное взаимодействие, связанное с тайной любви. Она не может Его «всецело любить» так же, как «не захотела обманывать полулюбовью под видом любви, или четверть-любовью» [4, т. 24, с. 34].

Срыв диалогички оказывается онтологическим коллапсом жизни: онтология греха, убившая Кроткую — хронотоп ада, где нет времени «от истощения жизненной энергии» [4, т. 24, с. 35], лишь «стучит маятник бесчувственно» [4, т. 24, с. 36], где «никого в доме» [4, т. 24, с. 35]. «Код смерти» — это монолог, однако не только экзистенциально-психологический и гносеологический, но и праксиологический, эротический и энергичный. Герой в своем монологизме не способен к каким-либо формам трансценденции и в страсти гордого монолога превращается в невольного

убийцу сокровенной синтагмы бытия «Я — Другой», как минимально работающей семиотической структуры, отвечающей за смыслопорождение и тем самым за само бытие, поскольку в диалогике оно предстает в качестве функции от диалогической процессуальности. Бытие не есть само по себе, оно *становится, происходит* в диалогике сложного перихоресиса, то есть информационно-энергетического обмена. Грех разрушает его в энергичной страстности монологизма, ведущего не только к морально-этическому, но и к онтологическому коллапсу, подобно тому как в астрономии в «гравитационном монологе» коллапсируют сами в себя «красные гиганты», порождая «черные дыры» — убийц пространства и времени.

Грех сокровен в интенциональной модели гордого сознания: существенная особенность его актов — то, что это сознание всегда направлено на какой-то «предмет», суть которого изначально извращена греховной основой исходной интенции. В интенциональности греха будет явлена только его собственная феноменология, ослепляющая человека и скрывающая от него подлинную суть «Другого». Страсти ведут к слепоте: «Страсть подобна мраку, который не существует сам по себе, но есть отсутствие света. <...> Страсти представляют собой извращение душевных сил. <...> Страсти есть состояние противоестественное» [6, с. 250—251]. В православной традиции страстное падение во грех не ведет к окончательной потере «образа», даже если мы утратили «подобие Божие». Именно поэтому возможно воскресение души, в терминосфере философии — «воскрешение субъекта», то есть индивида, обладающего трансцендентальной способностью к интересубъективности, диалогике с «Другим».

В повести герой «воскресает», открываясь к диалогике с Кроткой, но, развеяв «герменевтический мрак», он не успевает справиться с «онтологическим мраком»: «Нет, нет, еще бы только немного времени, только бы капельку подождала и — и я бы развеял мрак!» [4, т. 24, с. 28]. В данном «воскресении», как и в остальных мотивах повести (особенно в мотиве самоубийства), автор проявляет отличительную странность собственного мировоззрения, которое представляется больше попыткой *уяснения*, чем *уже-имения*. Вот почему Достоевского трудно вписать в одну из каких-либо состоявшихся систем: он отвергал не только систематику всякой автономии, включая трансцендентального субъекта Канта, но и всякий детерминизм, будь то панлогизм Гегеля, или христианский провиденциализм, или даже софиология В.С. Соловьёва. Несмотря на веру Достоевского в потребность движения к воцерковлению земного порядка, для него характерно отсутствие софиологического детерминизма: автор никогда не утверждал, что идеал осуществится в истории по исторической необходимости. В этом — ключ, поскольку сказанное имеет отношение к ключевой тайне диалогике жизни, а именно к тайне свободы: движение к идеалу в диалогическом пространстве все время становящегося бытия

определяется не разумом, не рассудком, не эмпирическими влечениями, но прежде всего живым ощущением Бога, в котором узнается высшая свобода необусловленности человека в «здесь-бытии». Подобная свобода — мистический предел Достоевского с его знаменитой формулой «все виноваты за всех, но я — больше всех», столь сильно поразившей потомков. В ней заключено понимание таинственного единства всех людей друг с другом, потенциально содержащее возможность всеобщего рая, о чем Достоевский, будто пытаясь избавиться от «мрака» в «Кроткой», пишет в последующем «фантастическом рассказе» «Сон смешного человека», опубликованном в апрельском выпуске «Дневника писателя» 1877 года.

Актуальность Достоевского состоит в его альтернативной всем идее, которую философски постарался развить Левинас, не скрывавший своей укорененности в гениальных прозрениях писателя, — идее метафизически желаемого «Другого», без которого «мое» «Я» никогда не обретет своей подлинной субъектности. Более того, «Другой» является в конечном итоге истиной жизни, в том числе «Другой» во «мне», которого герой в повести обретает в автокоммуникации под влиянием, однако, «добавочного кода» Кроткой, поскольку самая большая инаковость бытия, по Достоевскому, это женщина. Подчеркнем, пользуясь термином Лотмана: именно «добавочного кода», который и эксплицирует в художественном мире Достоевского поразительную в своей структурности диалогичку бытия с присущей ей трансцендентальностью, являющейся условием всякой современной научности. На данном фоне представляется возможным наметить хотя бы главные характеристики упомянутой трансцендентальности, отраженные в тайне творчества Достоевского для завершения его «пророческой незавершенности». Центральной проблемой будет при этом поиск эйдетической формы диалога, содержащей трансценденцию «Другого» как тот уровень бытия, в котором «Я» не принимает участие, но где имманентно содержится его основа. Она создает трансцендентальность бинарной синтагмы «Я — Другой» (в повести «Я — Кроткая»), которая может реализоваться только как диалог в условиях «лицом-к-лицу» в качестве последней ситуации, где все, «пока она была подле, перед моими глазами» [4, т. 24, с. 28], открыто для того, «что завтра начнется "совсем другое"» [4, т. 24, с. 28]. Структурирование этого диалогического пространства возможно только на базе этики, то есть морального императива, поскольку «Другой» в начале диалога всегда трансцендентен «мне», и поэтому для диалога, формирующего онтологию жизни, необходимы морально-этическое преодоление собственного эгоизма и сосредоточенность на «Другом». Они и есть требуемые формы трансцендирования, в которых начинается онтологизация диалога, где каждый из участников обусловлен «Другим», имеет значение для него и означает свою собственную суть. Князь Лев Мышкин и Алеша Карамазов предстают как образцы подобной диалогички.

Необходимость трансцендирования в диалогике обусловлена асимметричностью интересубъективных отношений, возникшей как следствие грехопадения в онтологический монологизм, где «Другой» всегда не равен «мне»: «В моих глазах она была так побеждена, была так унижена, так раздавлена, что я мучительно жалел ее иногда, хотя мне при всем этом решительно нравилась иногда идея об ее унижении. Идея этого неравенства нашего нравилась...» [4, т. 24, с. 25]. Но данная асимметричность, то есть трансцендентность «Другого», вызывает парадоксальную по своей сути идею Достоевского о «моей» фундаментальной всечеловеческой ответственности: все люди несут ответственность друг за друга, но я в большей степени, чем другие! Моя ответственность всегда превышает ответственность других!

Диалогика писателя основана именно на подобном императиве беспредельной ответственности, в которой только и возможно приближение к источнику смысла бытия. Поэтому в пушкинской речи: «Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите» [4, т. 24, с. 147]. Важно учитывать, однако, что этический персонализм Достоевского относится не просто к психологии интересубъективности, но прежде всего к онтологии. Это заметил еще Зеньковский, все время подчеркивавший, что все достоинство человека состоит в утверждении своей независимости от природы и в формировании этической онтологии [5, с. 230]. Такое онтологическое превознесение человека связано у Достоевского с убеждением, что моральные высота и падение человека никак не связаны с его биологией, но есть феномены духовного порядка, что было понято автором еще на каторге и нашло отражение в «Записках из подполья». На этих противоположных границах человеческого апофеоза и зачинаются онтологии либо жизни, либо смерти в зависимости от того, апофеозом добра или зла они являются.

Онтология оказывается функцией от тайного «ядра» человека: в таком ядре, подобно атомному, сгущены базовые энергии бытия, которые в тайне человеческой свободы служат либо жизни, либо смерти. Вот почему проблематика свободы в антропологии Достоевского сопряжена с двумя соответствующими структурализмами с имманентными им диалектиками. Диалектика структурализма жизни состоит в энергично-смысловом гомеостазисе бытия, основанном на синергичной диалогике любви как высшей формы трансцендирования. Диалектика структурализма смерти — в гомеостазисе страстной оконечности предметом монологической привязанности. Но в данной диалектике есть свои телеологии, связанные с ложными идеями, которые задают интенции греховных феноменологий, и своя эстетика «красоты лжи» [4, т. 25, с. 114]. Во «Сне смешного человека», где Достоевский четко противопоставляет оба структурализма, в том числе на идейно-композиционном уровне, «Я-рассказчик», будто продол-

жая и уточняя идею «Кроткой», пишет: «Знаю только, что причиною грехопадения был я. Как скверная трихина, как атом чумы, заражающий целые государства, так и я заразил собой всю эту счастливую, безгрешную до меня землю. Они научились лгать и полюбили ложь и познали красоту лжи» [4, т. 24, с. 115].

Как видим, в структурализме смерти есть и «любовь», «красота», но и идея, которая представляется вполне рациональной, поскольку эта идея-грех создает собственный хронотоп смерти со своей «пеленой». Именно за ней пребывает герой в «Кроткой», находясь в ризомном пространстве собственной аутосемантической нарративной практики, которая обладает рациональной самодостаточностью: «Видите, господа, есть идеи...» [4, т. 24, с. 19]. Такая практика организуется в самореферентную систему со всеми последствиями монологической наррации — выработка критериев собственной адекватности, предметного соотношения и смыслополагания внутри себя, точнее внутри своей «страстной предметности». В указанном хронотопе смерти есть «любовь» — любовь-страсть к самому себе, ложной идее в себе. Герой болен ей, подобно многим другим больным у Достоевского — Раскольникову, Ставрогину, Ивану Карамазову и т. д. Он болен той мучительной болезнью души, которая, по Достоевскому, является самой опасной в «истории болезни» мира: это — страстная привязка к идее, которая в глубинной сути есть ложь. Болен, поскольку в антропологии писателя основная тайна человека состоит в том, что по природе своей он — существо этическое, «образ», и поэтому не может избавиться от «образа» окончательно, даже если в демонической свободе отходит от него, страдая, однако, болезнью «отдаленности».

Свобода во «мне», наедине с самим собой, в монологе превращает человека в конце концов в раба страстной привязанности к собственной окончечности на пределе той предметности, которая возникает как опредмеченная вещественность ложной идеи. Но от «образа» никуда не деться, «и она лежит с образом» [4, т. 24, с. 33]...

«Образ» болеет и умирает без любви, оторванной от трансцендирования в «Другого», от трансцендентных движений в диалогике бытия, но тайна такого трансцендирования — в том, что это могут быть только живые движения в любви. Вот почему Кроткая «двинулась было повернуться ко мне, да не повернулась, а шагнула, образ прижала к груди и бросилась из окошка!» [4, т. 24, с. 33]. В том хронотопе смерти, который создал герой, Кроткая, кодированная тайной чистой души с ее вертикальной устремленностью, еще могла выдержать «зиму» в его «роковой, страшной пелене» [4, т. 24, с. 26], но предать свой «образ» — никак. Он выше морали и соотносится с тайной живой истины в любви, для которой необходим иной хронотоп, иная «Булонь», «новое наше солнце» [4, т. 24, с. 30], что «слишком понимает» [4, т. 24, с. 29] герой, став, однако, чрезмерно «по-

ган» [4, т. 24, с. 15] для любви «образов», связанных последней свободой в структурализме жизни. Вот отчего «строгое удивление» Кроткой, когда он просит любви, поскольку «не вынесла вопроса, и лучше умерла. <...> Просто потому, что со мной надо было честно; любить, так всецело любить, а не так, как любила бы купца» [4, т. 24, с. 33]. Интерпелляция диалогии оказалась сорванной по причине ада, в котором нет возможности возлюбить...

#### 4. Сокровенная связка

Интерпелляция связана с тайной языка как важнейшего условия в движении трансцендентностей к общему месту встречи, в котором «Я» и «Другой» не только означивают друг друга, но и проводят семиотическое освоение бытийного процесса, придавая ему статус реальности. «Говорение» как обмен жизнью в диалогике бытия выполняет задачи создания гипостазиса, то есть функцию придания статуса существующего, бытийствующего тому действию, которое выражено глаголом. «Подпольный тип» не способен на гипостазис христоцентрической онтологии, тогда как в нем только и возможна правда Кроткой. Ее «коммуникативный код» и, соответственно, энергичный образ — образ Богородицы. В иконической синтагме бытия это — субстантивная роль, функция подлежащего, «темы». В гипостазисе решающая роль принадлежит сказуемому, призванному проявить качественную суть подлежащего: предикат гипостазиса решает проблему его истинности или ложности. В семиозисе бытия именно предикат, как «сокровенная связка», как «слово в начале» (Ин. 1, 1), онтологизирует истину или ложь в зависимости от того, «логос жизни» он или «смерти».

В повести герой-рассказчик отчужден от «логоса жизни»: в «подполье» своего ада-монолога он обречен стать предикатной причиной семиотического коллапса, предидирует смерть в своей «рематической» слепоте, порожденной гордыней, и допускает самую страшную «грамматическую» ошибку: «Правда, несомненная правда, что я сделал ошибку» [4, т. 24, с. 29]. Но эта ошибка в «грамматике жизни» убивает саму «тему бытия» — Кроткую. В семиозисе бытия / небытия Она, будучи «кроткой» темой, обречена на исполнение различных «рематических перспектив». В христоцентрическом проекте истории Достоевского «рематической перспективой» «подпольного типа» может быть только «семиозис смерти», а его единственной альтернативой — логос Христа, главное условие «семиозиса жизни».

При семиотическом подходе антропологические проекты истории узнаются как основанные на различных перформативных базах. Так, в монологическом рационализме Нового времени ею является известное по-

ложение Декарта «*cogito ergo sum*» — «я мыслю»; экзистенциализме — «я существую»; прагматизме — «я волю пользы»; постмодернизме — «я играю» и т. д. В диалогике, отраженной в «Кроткой», перформативная основа семиозиса жизни — только «я отвечаю», то есть интерпелляция.

Существенная сторона языка как самой таинственной семиотической системы — как раз и есть интерпелляция, семиотическая процессуальность, в которой человек превращается в «бытийный вокатив», что и обусловливает необходимость диалогике. Проблема интерпелляции сводима к вопросно-ответной ситуации, в которой «Другой» — всегда вопрос, ждущий ответа в диалоге как взаимном обмене жизнью. Монологический разум не способен к интерпелляции: его интенции не направлены на «Другого», только на «дурную бесконечность» самого себя. Мифологемой такого разума является Нарцисс, смертельно влюбленный в собственное отражение в присутствии «Другого», которого он не видит и не слышит.

Кризис интерпелляции — опасное качество постсовременного сознания, не способного ответить на заглавные вопросы катастрофического мира. Монологический разум не годится: ответить может лишь разум диалогический, сущность которого следует понимать как интенциональное включение в диалогическую перспективу бытийной синтагматики с ее «темо-рематической» тайной «Я — Другой». Именно в данной диалогике разум обретает ту способность суждения, которой открывается истинная тайна бытия. По Достоевскому, это — ответственность как единственный путь приобщения к трансценденции «Другого», будь то Бог или человек. Такая способность предстает в качестве силы, к коей приобщается диалогический разум.

Страсть гордыни и тщеславия лишает героя возможности включения в фундаментальную структуру диалога, в которой доминантным экзистенциалом становится ответственность, создающая этическое измерение интерсубъективности и смысловую направленность гомеостаза. Эта смыслонаправленность ответственности предшествует всем иным возможным системам «означивания», всякой другой знаковости культуры. Высшей персонификацией ответственности Достоевский считал Христа, чем можно объяснить то, что, несмотря на многочисленные искушения «науками о природе» и другими теориями, писатель во всем основывается на перформативе из известного письма к Н. Д. Фонвизиной: «Я с Христом, даже если Христос вне истины».

«Благая весть» в повести заключается в том, что «воскрешение субъекта» в начавшейся диалогике, сначала с еще живой («Поговорим... знаешь... скажи что-нибудь!» [4, т. 24, с. 28]), а потом с уже мертвой Кроткой кодировано важнейшей христоцентрической интерпелляцией героя: «"Люди, любите друг друга" — кто это сказал? чей это завет?» [4, т. 24, с. 35]. Она в последнем «диалоге на пороге» с потаенной надеждой на вос-

кресение отражает пасхальную суть Достоевского, о чем свидетельствуют, с одной стороны, знак вопроса в конце повести: «Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?» [4, т. 24, с. 35], а с другой — последующий «фантастический рассказ» «Сон смешного человека», в котором продолжены многие мотивы «Кроткой». Среди них — гендерный мотив души, связанный прежде всего с тайной женщины. «А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!» [4, т. 25, с. 119] — таков финал «Сна смешного человека», идейный пафос которого пребывает в странном и гениальном противоречии с заданными аксиологиями рассказа, обладающего барочными и романтическими импликациями сна и иронии. Но как в «Кроткой», так и в «Сне» главным условием структурализма жизни является самая забытая в истории Нового времени тайна — тайна души...

### 5. «Кроткая» функция

Вряд ли можно, основываясь на художественном коде Достоевского, напрямую преподать тайну души современной культуре в соответствии с герменевтическими предписаниями научной аргументации. Но все же, хотя бы косвенно, гений писателя отразил в произведении ряд важнейших и для нее идей и проблем, связанный с упомянутой тайной души: например проблемы «знакового убийства» объекта в связи со «смертью субъекта» (М. Фуко); симулятивных гиперреальностей (Ж. Деррида); «постмодернистской чувствительности» и т. д. Но все они сводимы в определенной степени к проблеме Пространства-Времени как «формы организации материи» и к вопросу о квантово-физической природе бытия, которые в повести оказываются функциями от гипостазиса.

Как уже отмечено выше, нарратив греха и «воскрешения» в повести отражает стремление Достоевского преодолеть методологический принцип имманентности и доказать необходимость диалогического принципа трансцендентности, и на этом фоне решается проблема Пространства и Времени, прежде всего благодаря системе хронотопов в «Кроткой». Среди них особое место занимают стол, где лежит жена, и окошко, из которого она выбросилась. Стол становится эпицентром «мертвого дома», окошко — единственным выходом для упорхнувшей из него души, поскольку Пространство и Время сгущены в гравитации греха до ада, где утрачена возможность возлюбить, где трон для царицы мира, «души-девицы», трансформирован грехом до «стола», а Время — до бесчувственного стука маятника. Важно понять, что смерть Пространства и Времени в повести наступает раньше физической смерти Кроткой по причине семиотического коллапса в отсутствии диалога, что подчеркнуто доминантным мотивом молчания до «падения пелены». Это и есть именно смерть «абсолютная», узнаваемая как тотальная аннигиляция совокупности всех означающих семи-

озиса жизни. В гордыне греха и одиночества мнемоника монологизирующего «Я», пребывая в темпоральном модусе «Я-времени», достигает границы к «Другому», всегда находящемуся в асимметричном отношении к «Я», но не может в трансцендентном движении означать «Другое», что приводит к разрушению символической Вселенной, или вселенского метанарратива, или вселенской метафизики, предшествующей физической онтологии как своеобразной синтагматике бытия.

Пространство-Время у Достоевского оказывается не матричной формой материального обустройства, а формой, производной от этической феноменологии в диалогике «Я — Другой». Основанием Пространства-Времени является отношение с «Другим», что обуславливает их связь с языком: пребывание «Я» в гордом монологе и одиночестве ведет к их омертвлению. Грех монолога — смерть, где «дальнейшее — молчанье». Диалог — это звучание жизни, монолог — ее «замалчивание». «Да, это правда, мы совершенно молчали» [4, т. 24, с. 23]. Данное действие овеществляется в «молчаливые комнаты» [4, т. 24, с. 26], а затем в «мертвую вселенную», где «все мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля!» [4, т. 24, с. 35].

Педагогический пафос в «Кроткой» художественно предвосхищает пушкинскую речь Достоевского и сводим к формуле: обретение и сбережение в себе человека есть одновременное сбережение истории. Но для этого «обретения» при «полном реализме» необходимо прибегнуть к ценностям «трансцендентальной» диалогике, основанной прежде всего на осознании моей ответственности за «Другое» при всей асимметричности «моего» отношения к нему. Даже при самом «полном реализме» диалогическая сущность человека не должна зависеть от конкретной ситуации с ее причинами, по которым «великодушнейший из людей стал закладчиком» [4, т. 24, с. 15], от обстоятельств с их порождающими матрицами греха. Зависимость от страстей греховной монологичности ведет к опасности «последнего заклада», что отражено в фаустовской аллюзии в «Кроткой», однако с потаенной пасхальной интонацией: разве можно заложить то, что тебе полностью не принадлежит? Это — душа с ее тайной двойной устремленности в диалогике бытия, с ее энергией решающей свободы «быть или не быть», с ее сгущенностью в женщине как в тайне «последней объективации».

Пасхальная интонация в повести парадоксальна на фоне мертвой «жены на столе», однако начинает узнаваться еще до «падения пелены» в страдательном модусе «подпольного» «Я»: невозможность, с одной стороны, «Я» в его гордом монологе быть с «Другим», но с другой — не страдать в загнанности в собственное «подполье». Само страдание в этом «Я» свидетельствует о том, что оно обусловлено его связью с альтернативным инобытием, с тем Пространством-Временем иного, где структу-

рализму смерти «подполья» противостоит структурализм жизни «рая Христова». Об этом Достоевский пишет уже в «Записной книжке» в 1864 году: «16 апреля Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?»

Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек. Между тем после появления Христа, как идеала человека во плоти, стало ясно как день, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье. Таким образом, закон я сливается с законом гуманизма, и в слитии, оба, и я, и все (по-видимому, две крайние противоположности), взаимно уничтоженные друг для друга, в то же самое время достигают и высшей цели своего индивидуального развития каждый особо. Это-то и есть рай Христов» [4, т. 20, с. 172].

Основные идеи в приведенном отрывке «Из записных книжек» примечательным образом изоморфны идейно-композиционной структуре «Кроткой», где «Я» при всей своей асимметричности к «Другому» («две крайние противоположности») сохраняет воскресное воспоминание о «законе я», суть которого в том, чтобы «как бы уничтожить это я», создающее в «подполье» хронотоп не только «мертвого дома», но и всей земли. Естественные-научные следствия из диалогии Достоевского ведут далеко за пределы современных научных представлений о неизменной имманентности законов природы, создавая литературно-художественную версию об их контингентности, то есть о возможности иной природы, иного Пространства-Времени и иного солнца. «Наука есть дело великое, но всего человека она не удовлетворит. Человек обширнее своей науки. Это Евангелие» [4, т. 24, с. 165], — пишет Достоевский в «Записной тетради» между 12 и 14 марта 1876 года.

В начавшемся «воскресении субъекта» герой будто предчувствует контингентную инаковость, «Булонь» [4, т. 24, с. 30] бытия, что придает его нарративу в «Кроткой» примечательную актуальность в свете некоторых идей современной физики света, поскольку диалогика бытия имеет отношение не только к тайне любви и языка, но и к вопросу о природе света, что нашло свое отражение в повести в ряде «оптических мотивов», которые тоже структурированы в композиционном противопоставлении двух структурализмов жизни и смерти: «мои глаза / глаза жены» [4, т. 24, с. 17], слепота / прозрение, мрак / солнечный луч, солнце-мертвец / новое солнце. К ним можно прибавить и идейно значимый мотив «свет / молчание», где отражена оппозиция «диалог — монолог», поскольку в повести диалогика бытия онтологизируется не только вербаль-

ной практикой, но и оптически в высокочастотном до- и поствербальном диапазоне «духовной спектроскопии», а именно как синавгический диалог, основы которого представлены в трудах Платона [10].

В христианской традиции видимый свет понимается как *символ* «Света истинного» (Ин. 1, 9). По словам Максима Исповедника, «Бог, будучи Светом по естеству, проявляется в свете по подражанию, как Первообраз в образе» [12, с. 40]. Диалогическая мистика света, рассматривающая свет «как конститутивную сущность мироздания и универсальную форму всего сущего» [3, с. 125], отражена в никео-царьградском Символе веры: «И во единого Господа Иисуса Христа, Сына Божия, Единородного, Иже от Отца рожденного прежде всех век, Света от Света, Бога истинна от Бога истинна...»

В Евангелиях много световой мотивики, связанной с «субъективной» стороной бытийной синавгии: в ней основа «видимой» жизни — Христос, «Свет от Света», который, будучи, по слову Максима Исповедника, «Первообразом», призван проявиться «в свете по подражанию, как Первообраз в образе»: «Опять говорил Иисус к народу и сказал им: Я свет миру, кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин 8, 12). Именно Христос как «свет жизни» отражает тайну квантового воздействия на жизнь = Жену, о чем помимо всего говорится в известном эпизоде о прелюбодействующей женщине, где также важен мотив видения: «И остался один Иисус и женщина, стоящая посреди. Иисус, восклонившись и не видя никого, кроме женщины, сказал ей: женщина! где твои обвинители? никто не осудил тебя? Она отвечает: никто, Господи. Иисус сказал ей: и Я не осуждаю тебя; иди и впредь не греши» (Ин. 8, 9—11). На этом евангелическом фоне со многими значимыми «квантовыми эффектами» диалога между Иисусом и женщиной полным контрастом оказывается противоположное «свету жизни» видение героя в «Кроткой», во мраке которого идейное осуждение женщины сопровождается ее «квантовой казнью»: «Что ж, я скажу правду, я не побоюсь стать пред правдой лицом к лицу: она виновата, она виновата!..» [4, т. 24, с. 17].

Евангелическая тайна «глаза» с его квантовым эффектом в отношении к жизни отражена в Новом Завете: «Светильник тела есть око; итак, если око твоё будет чисто, то и все тело твоё будет светло; а если оно будет худо, то и тело твоё будет темно. Итак, смотри: свет, который в тебе, не есть ли тьма? Если же тело твоё все светло и не имеет ни одной темной части, то будет светло все так, как бы светильник освещал тебя сиянием» (Лк. 11, 34—34). В таком евангелическом свете становится ясным структурализм «квантового заражения» жены в пространстве дома «закладчика, цитующего Гёте» [4, т. 24, с. 12]: «Она сидела на постели, смотрела в землю... <...> Тогда я, вовсе не возвышая голоса, объявил спокойно, что деньги мои, что я имею право смотреть на жизнь моими глазами... <...> Она вдруг вскочила, вдруг вся затряслась и — что бы вы думали — вдруг за-

топала на меня ногами; это был зверь, это был припадок, это был зверь в припадке» [4, т. 24, с. 17]. Гений Достоевского, приблизивший его к пониманию диалогической тайны жизни = природы = жены, оказался в этом эпизоде изоморфен апокалиптическому пророчеству Иоанна в главе 13 Откровения: «И дивилась вся земля, следя за зверем... и поклонились зверю, говоря: кто подобен зверю сему?» (Откр. 13, 3—4).

В христианском смысле «вертикальный максимум» мужа — Христос с его «светом жизни» для жены, а «вертикальный минимум», сопряженный с греховным максимумом гордыни, — зверь с его мраком для жены. Но «правда и то, что ей уж некуда было идти» [4, т. 24, с. 14], поэтому в «подполье» «закладчика» жена, обреченная в квантовой синавгии быть его образом, квантовым эффектом его глаз, оказывается выброшенной из предписанного структурализмом жизни образа в заданный мужем образ зверя. Произошло то, что с точки зрения современной квантовой теории называется свертыванием волны, — один из величайших парадоксов физики света, отраженный в душераздирающей притче о кошке Шрёдингера. «Свертывание волны», которое происходит не из-за внутреннего, «объективного» свойства квантового мира, а каким-то образом приносится извне в диалоге субъектно-объектного взаимодействия, ставит проблему того, что именно сознание смотрящего — та загадочная связка, существующая между природой и человеком. В дискурсе «Кроткой» это — душа. Герой с его фаустовской решимостью заложить душу невольно производит квантовое кодирование смертью «Другого», поскольку «Другое» (жена, природа, истинная самость «моего» «Я») всегда оказывается функцией либо от диалога жизни, либо от монолога смерти. «Код смерти» — это «Я», но «Я» не код смерти, поскольку, согласно Достоевскому, «Я» всегда страдает в себе, предчувствуя эйдетическую необходимость «Другого». «Код жизни» — пропозиция «Я есть Другой», минимальной синтагмой которой становится «Я — Она», а максимальной — «Я — Мы» в любви и ответственности друг за друга. Но такая синтагматика жизни, по Достоевскому, основана на духовно-мистической пропозиции, связанной с тайной любви во Христе, что отразилось и в «Кроткой» в последнем воспоминании героя о Том, Кто есть «путь и истина и жизнь» (Ин. 14, 6): «"Люди, любите друг друга" — кто это сказал?» [4, т. 24, с. 35].

Парадигмально важно, что последнее воспоминание, этот анамнесис о «коде жизни», происходит под воздействием «Кроткой», открытие которой и оказывается в нарративе повести открытием структурализма жизни, поскольку тайна Кроткой — это тайна чистой души, которая проявляет парадоксальный иммунитет против «кода смерти», несмотря на телесное самоубийство. В диалогике жизни это и душа героя, которую он начинает узнавать после «падения пелены»: «Был ли я-то при моей душе?» [4, т. 24, с. 27]. Поэтому мотив воскрешения оказывается у Достоевского связан

именно с тайной женщины, что создает в повести примечательное антиномичное напряжение между христоцентризмом и гиноцентризмом.

У писателя узнается ренессансное отношение к тайне женщины, что, по всей видимости, связано с неизбывной тайной искусства с его доминантной категорией прекрасного. Согласно К. В. Мочульскому, «духовный опыт Достоевского — экстатический, и в центре его стоит культ Матери — Земли — Богородицы» [8, с. 499], то есть здесь утверждается гино-, а не христоцентрическая векторность духовного опыта, что соответствует истине творчества Достоевского, поскольку основные «топосы надежды» в его произведениях концентрируются в женских образах (в «Дневнике писателя», май 1876 года: «...о русской женщине... в ней заключена одна наша огромная надежда...» [4, т. 23, с. 28]). Именно с женщиной связывается у него мотив «совершенства души человеческой» (см. статью о Жорж Санд (Занд) в «Дневнике писателя», июнь 1876 года [4, т. 23, с. 37]), поэтому, по его убеждению, «главное и самое спасительное обновление русского общества выпадет, бесспорно, на долю русской женщины» (статья «Легкий намек на будущего интеллигентного русского человека. Несомненный удел будущей русской женщины» в «Дневнике писателя», сентябрь — октябрь 1877 года [4, т. 26, с. 33]).

Смерть Кроткой отражает какой-то трагический накал в сотериологических проектах Достоевского в антиномическом напряжении между отчаянием и надеждой: смерть Кроткой — художественное означивание смерти души, то есть решающей энергии структурализма жизни. Именно в связи с этим на фоне «жены на столе» возникает искушение рассматривать повесть Достоевского как икону без Благой вести. Уже после опубликования «Кроткой» Достоевский пишет в «Дневнике писателя» в июле-августе 1877 года: «Зло таится в человечестве глубже, чем предполагают обычно...» [4, т. 25, с. 201], будто подтверждая кажущуюся идею повести о парадигмальном расстройстве человеческого духа по причине окончательной потери своей сущностной свободы из-за страстной поработченности рассудочным нарциссизмом. И, казалось бы, Кроткая все время подтверждает близость апокалиптической расплаты за грех, итогом которого будет не только ее смерть, но и всего «здесь-бытия» в причинно-следственной танатологии: смерть души — смерть жены — смерть Природы. Подтверждение отражено в странности ее улыбки: мотив улыбки стал лейтмотивом темы жены, уже открывшей неотвратимость своей гибели после того, как поняла, что Он «не оставит ее так» [4, т. 24, с. 29], захотев «еще любви» [4, т. 24, с. 28], которую погубил в своем «подполье». Когда муж «свалился ей в ноги», она, будучи вдруг озабочена каким-то «чрезвычайным вопросом... странно смотрела на меня, дико даже, она хотела что-то поскорее понять, и улыбнулась» [4, т. 24, с. 28]. То, что «она хотела поскорее понять», имеет в тайне женщины ее экзистенциальный максимум на последней границе жизни и

смерти и отражено в оптике странной улыбки с ее таинственной амбивалентностью «быть или не быть». Тайна этой улыбки хрестоматийно овегцествлена у Леонардо да Винчи и парадоксальным образом связана с квантовыми коннотациями повести Достоевского в контексте ренессансных философий света: улыбка Джоконды скрывает тайну эсхатологического ответа природы на квантовое воздействие взгляда исторического субъекта. В зависимости от тьмы или света в нем Джоконда ответит либо улыбкой смерти, либо улыбкой жизни.

Достоевский не видел картину да Винчи во время своей поездки в Европу, но мадонны Ренессанса, в особенности Рафаэля, были для него «образом высшей гармонии и красоты» [14, с. 497]. В этом проявляется также антиномичность писателя в поле напряжения между двумя духовными основаниями искусства и религии: духовное основание искусства связано прежде всего с тайной женщины как высшего принципа и завершения эстетического мимезиса; христианства — с тайной Христа и Духа Святого. Достоевский, оставаясь гениальным заложником «тайны искусства», обречен на поиск красоты не просто духовной, нередко противоречащей ее оптической феноменологии, но именно эстетической. Вот отчего происходят его метания между Эросом и Агапе, что приближает его понимание любви к предельному максимуму моральной ответственности за «Другого». При этом Достоевский стремится связать мораль и красоту, что сказывается в его исканиях между идеалами Мадонны и Богородицы. Как художник, он несет свой «миметический крест», связанный с парадигмальной задачей искусства «через подражание прекрасной природе» вызывать у человека анамнесис, то есть воспоминание об истине через созерцание красоты. «Пелена» спадает под воздействием Кроткой, но самого «принципа Мадонны» недостаточно для того, чтобы вернуть героя в жизнеспасающую диалогическую бытия: о Христе он вспоминает уже в самом конце, когда «опоздал!!!» [4, т. 24, с. 35]. Слишком велико было его беззаконие в греховном монологеизме гордыни, разрушившее структурализм жизни по причине отказа от ее кода любви (Мф. 26, 12—13: «И по причине умножения беззакония, во многих охладает любовь»).

Гиноцентризм в «Кроткой» отражен в отношении к женщине как персонафицированной тайне природы, которая кодирована не догматом о грехопадении, а чудом продолжающейся тварности, причем не только в ветхозаветном смысле, но и в самой ближайшей актуальности: природажена творится в своей контингентности непосредственно и мужем. Она — *кроткая* функция от него, но до определенной границы, поскольку обладает последним иммунитетом против смертельного для души греха, которым невольно заражает ее «закладчик», горделиво и страдательно пытающийся заложить душу. Но душа мужа всегда опредмечивается в жене: ценою собственной жизни Кроткая открывает герою «воскресную пер-

спективу»... Поэтому повесть Достоевского маркирована телеологией трагедии, а именно суггестивным стремлением вызвать на фоне «жены на столе» страх перед случившимся, но и одновременное сочувствие с его максимумом в катарсисе. Подобно тому как трагедия в своей «полисной публицистичности» была призвана породить его в зрителе с целью противостоять Ананке, «Кроткая» в педагогической публицистике Достоевского призвана к очистительному противостоянию уже начавшемуся «историческому беснованию» в России. Она стоит в ряду «пророческих попыток» Достоевского противопоставить «коду смерти» примечательную тематику эйдетической диалогии с «кодом жизни», поэтому несет в себе приметный «квант надежды»...

### *Список литературы*

1. *Бахтин М. М.* В большом времени // Бахтинология. Исследования, переводы, публикации / сост., ред. К. Г. Исупов. СПб., 1995.
2. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
3. *Гроссетест Р.* О свете, или О начале форм // Вопросы философии. 1995. № 6.
4. *Достоевский Ф. М.* Полн. академическое собр. соч.: в 30 т. Л., 1972—1990 г.
5. *Зеньковский В. В.* История русской философии: в 2 т. Л., 1991. Т. 1, ч. 2.
6. *Иерофей (Влахос)*, митрополит. Православная психотерапия: святоотеческий курс врачевания души / Свято-Троицкая Сергиева Лавра. Сергиев Посад, 2005.
7. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. М., 1996.
8. *Мочульский К. В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.
9. *Набоков В. В.* Лолита. Волшебник. М., 2006.
10. *Платон.* Собр. соч.: в 4 т. М., 1990—1994. Т. 1. С. 582—583. Т. 3. С. 447—450. Т. 3. С. 289—291.
11. *Прп. Максим Исповедник.* Творения. Кн. 1: Богословские и аскетические трактаты. М., 1993.
12. *Прп. Максим Исповедник.* Творения. Кн. 2: Вопросы к Фалассию. М., 1993. Ч. 1.
13. *Савинков С. В., Косяков С. А.* «Кроткая» Ф. М. Достоевского: самоотрицание мечтательства // Универсалии русской культуры. Воронеж, 2009.
14. *Степанян К. А.* «Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М., 2005.
15. *Суворин А. С.* Художественный журнал // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 10 т. М., 1958. Т. 10.

