

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-16-40

УДК 82+821.161.1+2-1

ББК 83+83.3(2=411.2)+86.2

Татьяна Касаткина

**«Мальчик у Христа на елке» Ф.М. Достоевского:
структура образа и эстетика действия¹**

Tatyana Kasatkina

**F.M. Dostoevsky's Story "The Beggar Boy at Christ's
Christmas Tree":
the Image Structure and the Aesthetics of Action**

Об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, председатель комиссии по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН, зав. центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ им. А.М. Горького РАН.

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: «Мальчик у Христа на елке» – текст Достоевского, наиболее вызывающий к постановке вопросов о структуре образа в произведениях писателя, об интенциональной направленности художественного текста, стремящегося предложить читателю иное видение окружающей реальности, «промыть» его глаза, залепленные наносной грязью от «насущенного видимо-текущего», затянутые корой повседневноности. Разрешение вопроса о структуре образа позволяет ответить на вопрос о том, чем достигается глубина текста у Достоевского. Описывается двусоставный образ Достоевского, его аналоги в христианской культуре, свойства и качества такого образа, способы его построения посредством воспроизведения иконописных образов или посредством аллюзий на евангельский текст, его необходимость для создания пространства личной активности читателя. Описываются также отличия этого образа от двусоставного образа иного типа (образа символистов), нацеленного на пробуждение воспоминания, на узнавание, на осознание вечных паттернов человеческих действий

¹ Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432) / This scientific investigation was carried out in the A.M. Gorky Institute of the World Literature of the RAS with financial support of Russian Science Foundation (RSF, the project № 17-18-01432)

и отношений – но не на изменение этих паттернов. Рассказ обнаруживает двуслойность не только человеческих образов, но и образов пространства, присутствие в глубине повседневности уже преображенного пространства, проявиться которому не позволяет человеческая косность, безучастность, сосредоточенность лишь на себе.

Ключевые слова: Достоевский, «Мальчик у Христа на елке», структура образа, глубина образа, эстетика действия, интенция художественного произведения, икона, библейский прецедентный текст.

Для цитирования: Касаткина Т.А. «Мальчик у Христа на елке» Ф.М. Достоевского: структура образа и эстетика действия // Достоевский и мировая культура. 2019. № 1(5). С. 16-40.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-16-40

About the author: Tatyana A. Kasatkina, Doctor of Philological Sciences, Head of the Research Committee for Dostoyevsky's Artistic Heritage within the Scientific Council for the History of World Culture RAS, Head of the Centre "Dostoyevsky and World Culture" at the Gorky Institute of World Literature RAS.

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: Most of all Dostoevsky's texts, "The Beggar Boy at Christ's Christmas Tree" poses questions about the structure of image in the author's works, and about the intentional focus of the literary text, aiming to offer the reader another view of the reality surrounding him, to "wash" his/her eyes, covered by the dirt flowing from "the proximate and the visible in its flowing immediacy" and closed by the crust of humdrum. Solving the question of the structure of the image allows us to answer the question of how deepness is reached in Dostoevsky's texts. The two-fold image in Dostoevsky's works is described, as well as its analogues in the Christian culture, the qualities and characteristics of such an image, the way it is shaped through the reproduction of iconic images or through allusions to the Gospels, and its essential role in creating a space for the reader's personal action. The article also concerns the differences occurring between this kind of image and another one – the Symbolists' image – whose aim was to awake memories, to recognize and to comprehend the permanent patterns of human actions and relations, but not to change these patterns. The tale displays a double layer concerning not only human, but also space images, the presence of the already transfigured space in the depth of mundanity, whose appearance is prevented by human indolence, indifference, and the fact of being focused on the self.

Key words: Dostoevsky, "The Beggar Boy at Christ's Christmas Tree", image structure, image deepness, aesthetics of action, intention of the literary work, icon, Biblical precedent text.

For citation: Kasatkina T.A. F.M. Dostoevsky's Story "The Beggar Boy at Christ's Christmas Tree": the Image Structure and the Aesthetics of Action. *Dostoevsky and World Culture*. 2019. № 1(5). Pp. 16-40.

DOI 10.22455/2619-0311-2019-1-16-40

Давно стало банальностью высказывание о *глубине* и о *силе воздействия* произведений Ф.М. Достоевского. Однако *технические* вопросы, вопросы поэтики относительно этой *глубины* и этой *буквально преобразующей* читателя, вызывающей его к новому видению и к новому поведению *силы воздействия* обычно не ставятся. Представляется, однако, что бессмысленно разговаривать об этих вещах без попытки уловить, чем и как они достигаются. Полагаю, что ответы на эти вопросы прежде всего надо искать в способе построения Достоевским художественного образа.

Достоевский строит образ в своем повествовании так¹, что сквозь тонкую (хотя и вполне плотную) оболочку героев и событий их жизни, сквозь *существующее, сиюминутное* читателю являются вечные лики и вечное бытие, человек оказывается каждое мгновение (которое есть не что иное, как вход в вечность) не сосредоточенным в этом мгновении, на поверхности бытия, но распахнутым, размахнувшимся на всю метафизическую глубину, от ада до рая. У Достоевского иной *размер* человека по сравнению с тем, что виден натурализму, тому реализму, который «мелко плавает»², по словам писателя.

Образ Достоевского обычно двусоставен – внешний образ текущей реальности позволяет внимательному взгляду увидеть *в этой же реальности, в ее глубине, явленный образ вечности*, что и есть «реализм в высшем смысле»³. За внешним сюжетом, за внешней историей в произведениях писателя стоит старинный сюжет, древняя история – сюжет и история, являющиеся фоном всей жизни человека-христианина, – история Христа. Именно при анализе того, как построен образ у Достоевского, актуальнее всего оказывается сказанное старцем Зосимой: «Что за книга это Священное Писание, какое чудо и какая сила, данные с ней человеку! Точно **изваяние мира**

¹ Это резюмирование, но и развитие сказанного здесь: *Касаткина Т.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

² «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. **Обыденность явлений** и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив» [Достоевский 1972–1990: XXIX, 1, 19]. «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм – реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, – да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает» [Достоевский 1972–1990: XXVIII, 2, 329].

³ «Меня зовут **психологом**: неправда, я лишь **реалист в высшем смысле**, то есть изображаю все глубины души человеческой» [Достоевский 1972–1990: XXVII, 65].

и человека и характеров человеческих, и названо все и указано на веки веков. И сколько тайн разрешенных и откровенных...» [Достоевский 1972–1990: XIV, 265]. Заметим здесь: что-то названо – и осуществлено, а что-то лишь указано – и предполагается к осуществлению. Также и о тайнах – какие-то уже разрешены – а какие-то лишь открыты для постижения и осуществления.

Новое событие, описываемое в романе на самый современный сюжет, оказывается репрезентацией в современности извечного в вечности события священной истории. И новое событие прочитывается адекватно авторскому замыслу лишь на фоне того, что есть его вечный первообраз.

Надо заметить, что Достоевский не просто строил так образ в своих произведениях – он так видел и весь мир вокруг себя. Любой банальный случай, повседневное существование скрывали для него в себе «глубину, какой нет и у Шекспира», – а что открывалось на этой глубине, наглядно видно из письма Достоевского Маслянникову по поводу дела Корниловой, молодой мачехи, выбросившей в окошко свою шестилетнюю падчерицу, которая не получила при этом никаких повреждений, а молодая беременная женщина, даже не посмотрев, что с ребенком, пошла и заявила на себя в полицию как на убийцу и была приговорена в Сибирь.

Маслянников, молодой почитатель Достоевского, как он сам пишет в своих воспоминаниях, «служил в том ведомстве, от которого зависело или оставлять просьбы о помиловании “без последствий”, или же представлять их в надлежащем свете, со всеми обстоятельствами за и против. Разделяя совершенно взгляд покойного Федора Михайловича на характер преступления Корниловой, я всей душой желал оказать ей помощь, надеясь на либерального по тому времени ближайшего начальника, в руках которого находилась возможность дать успешное движение моему докладу» [Биография... 1883: 104].

Маслянников написал Достоевскому письмо, где предлагал план совместных действий. Достоевский ответил ему, изложив все, что уже сделал согласно этому плану, и – совершенно неожиданно, без всякого перехода, даже без абзаца – закончил свое письмо следующим образом: «В Иерусалиме была купель, Вифезда, но вода в ней тогда лишь становилась целительною, когда ангел сходил с неба и возмущал воду. Расслабленный жаловался Христу, что уже долго ждет и живет у купели, но не имеет человека, который опустил бы его в купель, когда возмущается вода. По смыслу письма Вашего думаю,

что этим *человеком* у нашей больной хотите быть Вы. Не пропустите же момента, когда взмутится вода. За это наградит Вас Бог, а я буду тоже действовать до конца» [Достоевский 1972–1990: XXIX, 2, 131].

За историей (а вернее – *в глубине истории*) Корниловой, за действиями хлопочущих о ней Достоевского и его молодого почитателя встает евангельская история о расслабленном, ожидающемся *человека* у купели Вифезда, потому что если нет *человека*, то и приход ангела не принесет исцеления. Для расслабленного не нашлось человека – ему пришлось дожидаться Христа – Бога и Человека в одном Лице. Евангельская история под пером Достоевского словно *продолжается* (не повторяется без изменений и по тому же сценарию, нет!), возобновляясь вновь в каждом времени, и Христос смотрит, сумет ли, захочет ли, наконец, человек справиться без Его непосредственного вмешательства, готов ли он, исполненный сострадания, занять Его место, соработничая с Богом, посылающим ангела возмущать воду.

Обратим внимание, как удивительно, двумя выделенными им в тексте словами, Достоевский соединяет *тогда* и *сейчас*, объединяет **человека**, которого не было у расслабленного, и **человека**, который находится для «нашей больной». Словно именно тот человек, которого искали тогда, нашелся, наконец, спустя почти две тысячи лет. Человек, отважившийся ответить на призыв Христов, словно мгновенно оказывается вышедшим за пределы времени, неподклонным более его власти, ответ и вопрос, столь разделенные во времени и пространстве, оказываются на наших глазах воссоединены – и нам открываются совсем иные параметры нашего бытия.

В своих произведениях Достоевский дает новый – и, по первому сильному впечатлению, *иной*, плотный и сиюминутный – образ вечности, уже однажды когда-то явленной в образе, – не чтобы «повторить», «воспроизвести» ее, но чтобы дать ей вновь действовать во времени, чтобы дать прежде явленному образу в новом обличии развернуть новые и новые потенции.

В том, как он строит образ, Достоевский оказывается последователем, воскресителем и – преобразователем самых глубинных и фундаментальных оснований западноевропейской культуры. Аналогии тут будут, в первую очередь, не с литературными текстами (хотя и с ними – безусловно), а с великими святыми. Стигматы св. Франциска делают из него икону Христову – да, но и – главное – деятеля Христова. Во-ображая в себе раны Христовы страш-

ной силой со-чувствия и со-участия, святой дает святыне вновь действовать в мире, *продолжая* ее историю. И те, кто смотрит на его стигматы, видит *сладостные* образы **Тех** ран – но и новые живые открытые раны, страшно *мучительные* для их обладателя. И св. Франциск, и Достоевский, заключая прежде данный образ в новый, предоставляют нам возможность встретиться *с образом как с реальностью*, причем – с реальностью, не *когда-то* бывшей, а вечно-присутствующей, а потому не довольствующейся нашим созерцанием, но требующей нашего отклика.

Здесь надо сказать, что эстетизация, то есть – отстраненно, успокоенно и гармонизированно чувственное восприятие образа *без возможности взаимодействия с ним*, без возможности действенного ответа на его вызов очень быстро приводит даже и к эмоциональной тупости, не говоря уже о прочем.

На ночных литургиях в Иерусалиме, четыре века спустя после событий, при чтении о страстях Христовых народ кричал, рыдал и стонал так, словно это все произошло сейчас, словно Церковь – тело Христово, в себе ощущала гвозди и копие, рвавшие плоть ее Главы, как это описывается в «Дневнике путешествия», приписываемом Сильвии Аквитанской, «*Peregrinatio ad loca sancta*»⁴.

Средневековое восприятие столь же остро – и легко соединяет прежде данный образ с любым намекающим на него образом «на-сущного видимо-текущего»: «Св. Колетта, будучи четырехлетним ребенком, каждый день слышит рыдания и вздохи своей матери, когда та во время молитвы поминает страсти Христовы, переживая вместе с Господом осмеяние, бичевание и мученическую кончину. Память об этих минутах с такой яркостью запечатлелась в ее чуткой душе, что ежедневно, в час, когда происходило распятие, она чувствовала сильнейшее стеснение и боль в сердце; читая же о Страстях Господних, она испытывала страдания бóльшие, нежели те, которые у иных женщин бывают при родах. Один проповедник, бывало, добрую четверть часа оставался стоять перед своей паствой, раскинув руки, в полном молчании, в положении распятого. Дух этой эпохи переполнен был Христом до такой степени, что стоило возникнуть малейшему внешнему сходству какого-либо действия или мысли с жизнью Иисуса или Страстями

⁴ См.: [Толковый типикон 2004: 9, 144].

Господними, как мотив этот появлялся незамедлительно. Бедной монахине, несущей на кухню охапку дров, мнится, что она несет крест, – одного этого представления оказывается достаточно, чтобы простейшее действие растворилось в свете высочайшего деяния любви. Для слепой прачки ушат и прачечная – это кормушка и ясли» [Хёйзинга 1988: 207-208].

Но сейчас для нас, с нашим измененным эстетическими теориями XVIII века восприятием искусства, вполне обычна и легко, без преткновения, произносима фраза: «Какое красивое Распятие!»

Заметим, однако, что у Достоевского этот новый образ реальности зачастую настолько сокрушителен, современный уровень, современный план образа настолько поражает наши чувства, что не только читатели, но и герои далеко не сразу опознают в его глубине прежде данный образ.

Это неузнавание необходимо для нашего пробуждения, для нашего выхода из состояния эстетической отстраненности и успокоенности – иначе мы не ощутим встречи в ее первожданности, иначе прежде данный образ самортизирует встряску, получаемую нашими чувствами, канализирует наши эмоции в уже заданное русло. Мы пойдем проторенным путем, мы не станем первопроходцами, то, что с нами случится – случится снова, а не *заново*.

Но столь же необходимо, пережив шок первожданности, опознать в глубине нового образа прежде данный – в противном случае мы встретимся не с вечностью, а с мгновением, не с тем, что пребывает, но с тем, что проходит, со случайностью, единичной, которую невозможно расположить ни на какой оси, к которой невозможно выработать правильного отношения. Достоевский предоставляет нам свой глаз, видящий *глубину* всякого *случая*, чтобы за вихрем сиюминутных образов, потрясающих нас, мы разглядели бы прежде данный незыблемый образ вечности – но одновременно и чтобы окостеневшее в нашем мозгу предание потрясло нас своей новизной.

Образ в произведениях Достоевского построен так, что читатель получает возможность *пережить предание в непосредственном опыте*. Читателю Достоевского необходимо столкнуться с самой неприглядной современностью и с самыми неприглядными современниками, чтобы в них увидеть евангельскую историю и ее Персонажей *лицом к лицу*. Увидеть – и разглядеть, осознать *свое место* в этой истории – и научиться *действовать* в ней адекватно ей.

«Оболочка» современной жизни не есть лишь «место присутствия» для изваянного образа вечности, воспроизводящегося во всех временах (как это свойственно двусоставному образу в символизме с его глубинной идеей вечного возвращения⁵), – эта «оболочка» становится новым осуществлением этого образа, вновь вошедшего в жизнь и получившего возможность не воспроизведения, но трансформации, преобразования. Мы получаем *новую* возможность ответить на призыв Господа – ответить так, как *это никогда не удавалось ранее*: никогда не удавалось никому в человечестве или никогда не удавалось нам в нашей жизни.

В символизме мы видим прямую демонстрацию, презентацию внутреннего образа – потому что внешний образ есть здесь лишь *вместилище*, место присутствия – но не *орудие действия*.

Совсем иное происходит в «реализме в высшем смысле» – именно потому, что это действительно христианский способ видения и изображения мира.

Ведь христианство, дающее возможность быть «реализму в высшем смысле», – радикально меняет статус явления. Этот статус меняется, конечно, самим актом Боговоплощения, но сейчас мы сделаем акцент на другом. Поскольку мир не установлен и правилен, а подлежит исправлению – то сценарий может меняться. И даже *должен* меняться!

Каждое явление, проходя этап близости с заданной в евангельской истории сценой в пределах единого двусоставного образа, в течении, в протекании своем получает как бы ключи к этой сцене, к ее *сущности* – и изменив, а не воспроизведя поведение участников этой сцены, может сдвинуть мир к его спасению – осуществленному – и недоосуществленному – Христом по причине отсутствия встречного шага человека. Евангелие – это манифестация чудес там, где

⁵ Вот, например, как об этом говорит Мандельштам (в этом смысле и в это время – прямой наследник символистов), сосредоточивая всю радость бытия в миге узнавания, делая этот миг осознания – *вершиной* жизни:

О, нашей жизни скудная основа,
Куда как беден радости язык!
Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнавань миг («Tristia», 1918).

О том же он же – и в эссе «Слово и культура» (1921): «Когда любовник в тишине пугается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость...» [Мандельштам 1993: 214].

Для христианина же вершина жизни – не узнавание, но действие, основанное на узнавании – и распознавании в узанном – задачи.

с волей Господней сотрудничала воля человеческая; и это *несостоявшиеся чудеса* – там, где такого сотрудничества не было. Чтобы спасение осуществилось – очевидно, мы должны досовершить в нашей истории несостоявшиеся прежде – по нашей вине или по вине наших предшественников – чудеса. Именно по этой причине история движется – и движется вперед – а не повторяется и не воспроизводится – и движется к своему окончанию – к тому моменту, когда спасение, совершенное Богом, будет, наконец, досовершено и человеком.

Может быть, наиболее отчетливо построение Достоевским образа можно проследить в художественных фрагментах «Дневника писателя», тесно вплетенных в ткань повествования о текущем, о сиюминутном, и своей трансформацией этого сиюминутного прямо указывающих пути, на которых создается специфический образ Достоевского.

Достоевский строит вторую главу январского номера Дневника писателя 1876 года, помещая художественный текст между двумя публицистическими. Первая главка – «Мальчик с ручкой», вторая – «Мальчик у Христа на елке», третья – «Колония малолетних преступников...». Изменения, произведенные писателем в процессе создания художественного текста в «исходном материале», представленном в первом публицистическом тексте, призваны помочь читателю увидеть внутренний образ, заключенный во внешнем образе.

Первое изменение касается возраста мальчика. «Мальчик с ручкой» «никак не более как лет семи» [Достоевский 1972–1990: XXII, 13]. «Мальчик у Христа на елке» «лет шести или даже менее» [Достоевский 1972–1990: XXII, 14]. Это изменение – с точки зрения внешнего образа, самое незначительное, – имеет огромное значение именно и исключительно с точки зрения построения внутреннего образа. «Не более семи лет» – чрезвычайно неопределенное описание возраста, потому что находится как раз на возрастной границе, разделяющей младенца от отрока, безгрешного от того, кому требуется исповедь. «Лет шести или даже менее» – отчетливое указание на то, что перед нами *младенец*.

Второе изменение касается одежды мальчика. «Мальчик с ручкой» в страшный мороз «одет почти по-летнему, но шея у него была обвязана каким-то старьем» [Достоевский 1972–1990: XXII, 13]. Возвращающийся к «шайке халатников» мальчик сам, очевидно, одет вовсе не в халат, а в платье, предназначенное для выхода – хоть

и летнее. «Мальчик у Христа на елке» одет «был в какой-то халатик» [Достоевский 1972–1990: XXII, 14]. Эта странная со всех точек зрения одежда *необходима* только с одной точки зрения: если мы вспомним самые известные на Руси иконы типа «Умиление», начиная с Владимирской, то мы обнаружим, что наиболее адекватное описание Младенца-Христа на этих иконах – «мальчик лет шести или даже менее, одетый в какой-то халатик» (поскольку иконописец стремится совместить в образе младенца-Христа Его человеческое детство и Его Божественную взрослость – младенец на иконе совсем не выглядит новорожденным).



Икона Божией Матери «Владимирская». Третьяковская галерея.

Достоевский заставит своего мальчика странствовать по улицам огромного города в этом халатике в канун Рождества, чтобы образ почти мозолил глаза⁶.

Какой же образ создает Достоевский в начале своего рождественского рассказа? Образ *разоренного вертепа*. Вертеп – пещера, *под-земелье*, в которой родился Христос. Вертеп – кукольная пещера, делаемая на Рождественские праздники и представляющая собой сцену Рождества Христова. «Мерещится мне, был в **подвале** мальчик, но еще **очень маленький, лет шести или даже менее** <...> **Одет он был в какой-то халатик** и дрожал. Дыхание его вылетало белым паром, и он, сидя в углу на сундуке, от скуки нарочно пускал этот пар изо рта и забавлялся, смотря, как он вылетает. Но ему очень хотелось кушать. Он несколько раз с утра подходил к нарам, где **на тонкой, как блин, подстилке и на каком-то узле под головой вместо подушки лежала больная мать его**. Как она здесь очутилась? Должно быть, **приехала со своим мальчиком из чужого города и вдруг захворала**. Хозяйку углов захватили еще два дня тому в полицию; жильцы разбрелись, дело праздничное, а оставшийся **один халатник уже целые сутки лежал мертво пьяный**, не дождавшись и праздника. **В другом углу комнаты стонала от ревматизма какая-то восьмидесятилетняя старушонка, жившая когда-то и где-то в няньках, а теперь помиравшая** одиноко, охая, брюзжа и ворча на мальчика, так что он стал уже бояться подходить к ее углу близко. Напиться-то он где-то достал в снях, но корочки нигде не нашел и раз в десятый уже подходил разбудить свою маму. Жутко стало ему наконец в темноте: давно уже начался вечер,

⁶ Надо заметить, что это явление Бога как человека и Бога во всяком человеке, заставляющее нас не разделять их непроходимой границей, а видеть одного в другом, настойчиво проводится через все службы Рождества.

Например:

Час первый. Тропарь (творение Софрония, патриарха Иерусалимского, глас 8): «Вифлееме, уготовися, / благоукраситесь, ясли, / вертепе, приими: Истина прииде. / Сень мимотече, и Бог человеком от Девы явися, / **вообразився якоже мы и обожив плоть**. / Тем Адам обновляется, со Евою зовуще: / на земли благоволение явися спасти род наш». Подчеркивается, что человек создается, приняв образ Бога, Бог рождается, приняв образ человека.

Час первый. Молитва: «Христе, Свете истинный, просвещающий и освящающий всякого человека, грядущаго в мир, да **знаменается на нас свет Лица Твоего**, да в нем узрим Свет неприступный, и исправи стопы наша к деланию заповедей Твоих молитвами Пречистыя Твоя Матере и всех Твоих святых, аминь». То есть: да *запечатлеется* на нас свет Лица Твоего – и да видим в этом, запечатлевшемся на нас свете Свет неприступный – Свет Бога, которого не видел никто никогда – но теперь Свет Бога является во всяком лице человеческого.

а огня не зажигали. Ощупав лицо мамы, он подивился, что она совсем не двигается и стала такая же холодная, как стена. “Очень уж здесь холодно”, – подумал он, постоял немного, бессознательно забыв свою руку на плече **покойницы**, потом дохнул на свои пальчики, чтоб отогреть их, и вдруг, нашарив на нарах свой картузишко⁷, потихоньку, ощупью, пошел из подвала» [Достоевский 1972–1990: XXII, 14-15].

Итак, перед нами подвал, где в центре композиции, на тонкой как блин подстилке (надо видеть, например, икону Рождества Христова XV века, находящуюся в Третьяковской галерее, чтобы понять точность описания того, на чем возлежит Богоматерь) покоится мертвая мать мальчика.



Рождество Христово. 15 в. Третьяковская галерея.

⁷ Картуз выглядит вот так – и можно понять, что если какой-то головной убор подходит для зрительного воспроизведения нимба – то это именно картуз.



В одном из нижних углов иконы традиционно помещался Иосиф, в другом – призванная им повитуха (здесь – «нянька»), готовящая омыть Младенца. Иногда повитух изображалось две. Кроме них присутствовали волхвы, пастухи, ангелы, животные.

Но из разоренного вертепа все разбрелись, остались только *мертвые, умирающие* или *мертво* пьяные. И вместо вола и осла с теплыми мягкими мордами у входа в вертеп – у входа в подвал в рассказе долго и страшно воеет собака.

Достоевский предельно жестко и вызывающе, шокирующе строит образ: в центре огромного города, готовящегося праздновать Рождество – разоренный вертеп. Мать мертва, а младенец голоден и ему холодно. И для всех, празднующих Рождество Того, Кто так наглядно воображается в мальчике, он, мальчик, – лишний и мешающий празднику.

Ситуация Рождества повторяется в ухудшенном варианте: когда-то для готовой родить Богоматери, приехавшей из другого города, не нашлось места в гостиницах и домах Вифлеема, Ее никто не принял; спустя почти две тысячи лет в христианском городе в канун великого праздника умирает приехавшая из чужого города и вдруг захворавшая мать и не находит помощи и пристанища ее мальчик.

Достоевский наглядно нам показывает – ничто не прошло, мы в своей жизни постоянно оказываемся перед событиями Евангельской истории, эта история длится и длится в веках, а мы оказываемся так же жестокосердны, неотзывчивы, неблагодарны, как большинство ее первоначальных участников. Господь постоянно надеется на нас – и мы столь же постоянно обманываем Его надежды.

Заметим – о матери сказано, что она «стала такая же **холодная, как стена**». Богородица именуется в посвященных ей церковных песнопениях стеной только в одном аспекте: нерушимая стена, то есть несокрушимая опора и неборимая защита. Но совершенно очевидно – не этот аспект актуализирован в рассказе при употреблении данного слова.

Сравнение со стеной здесь, в первую очередь, лишает надежды на отклик: холодная, как стена – значит, что от нее не добиться ответа, не дожидаться утешения – в то время как Богоматерь – это Та, что отвечает на любой самый слабый призыв, «отчаянных единая надежда», «заступница усердная».

«Стена» же в идиоязыке Достоевского – это практически всегда обозначение некоего (метафизического) предела, радикально за-

крявующего для человека возможность выхода за него – наиболее очевидно в этом смысле каменная стена присутствует в «Записках из подполья». Между тем, Богоматерь в церковных песнопениях – это дверь и вход⁸, лестница и мост⁹ – то есть именно та, что соединяет разрозненное, воссоединяет человека с Богом, становится началом возрождения в глубине человека его божественного образа. Но здесь та, что должна была оживотворить – мертва.

Надо сказать, что нет никаких более далеких от Богоматери свойств, чем холод. Она «престоле огненный Вседержителя» (Канон благодарственный пресвятой Богородице, песнь 1). Но если исчезает тепло в проводнице тепла ко всему миру – тепло исчезает из мира совсем.

Поэтому в начале рассказа происходит еще одна замена слов сравнительно с «Мальчиком с ручкой». Там сказано «страшный мороз», а в начале «Мальчика у Христа на елке» появляется «ужасный мороз». «Страшный» – очень сильный, опасный для жизни. «Ужасный» – опасный для чего-то большего, чем лишь здешняя жизнь – и это оправданно, если мы увидим, что этот ужасный холод разливается по «*какому-то* огромному городу» («какому-то» выделено в тексте Достоевским, и мы понимаем, что это одновременно и *всякий* город, и *весь мир* как город) от холодного как стена тела Той, что должна была воссоединить миры – но лишенная нашей поддержки и заботы, не справилась со своим призванием.

«Ужасный» – прежде всего – несоизмеренный здешней жизни, и в том же «Благодарственном каноне пресвятой Богородице» «ужасаться» в церковнославянском тексте означает именно «изумляться запредельному». Это изумление во всех случаях связано с пересечением запредельным границы, вступлением его в пределы здешней жизни, с совершением невозможного, с сочетанием несочетаемого¹⁰.

⁸ «Радуйся, дверь едина, / Еюже Слово пройде едино, / верен и врата адова, Владычице, Рождеством Твоим сокрушившая. / Радуйся, Божественный входе спасаемых, Богоневесто» (Канон благодарственный пресвятой Богородице, песнь 3).

⁹ Умилостивление миру, / радуйся, пречистая Владычица; / радуйся, лестница, от земли всех возвысившая благодатию; / радуйся, мост, воистину переводящий от смерти к жизни / всех, Тебя воспевающих. (Канон благодарственный пресвятой Богородице, песнь 4).

¹⁰ «Приклонивый схождением небеса, вмещается неизменно весь в Тя. / Егоже и видя в ложеснах Твоих / приемша рабий зрак, / **ужасаюся** звати Тебе: / радуйся Невесто Невестная» (Там же. Тропарь, глас 8 (заметим, что 8 глас так и называется: «Глас Вечности», он, согласно его общепринятому описанию, «выражает веру в будущую жизнь, созерцает небесные тайны, молится о блаженстве души»). «**Ужасошася** всяческая / о Божественной славе Твоей: / Ты бо, Неискусобранная Дево, / имела еси во утробе над всеми Бога / и родила еси Безлетнаго Сына, / всем воспевающим Тя / мир подавающая» (Там же. Песнь 5. Ирмос).

Слово «ужасный» в начале рассказа, выполняет, таким образом, двойную функцию: объявляет о том, что здесь задается другая мера повествованию, по сравнению с предшествующей почти этнографической зарисовкой, что сейчас откроются иные планы бытия – и одновременно сообщает, что в этот раз это откровение иных планов будет обречено на неудачу.

Начало рассказа еще двумя образами связано с «Кондаком пресвятой Богородице»¹¹. Богоматерь воспевается как неиссякаемый источник *хлеба* жизни и *воды* жизни – то есть Христа: «Клас прозябшая Божественный, яко нива неоранная яве, / радуйся одушевленная трапезо, хлеб животный вмещающая. / Радуйся, животная воды источнице неистощаемый, Владычице» (песнь 3). Но мама умерла – и источник иссяк: «Напиться-то он где-то достал в сенях, но корочки нигде не нашел и раз в десятый уже подходил разбудить свою маму». Достоевский рисует таким образом вселенскую катастрофу, которую никто не заметил. Одну из незаметных вселенских катастроф, к которым слишком привыкли люди, для которых Рождество стало восприниматься как эстетически отстраненное действие, праздник в воспоминание давнего момента истории – а не как событие, всегда происходящее здесь и сейчас.

Рассказ «Мальчик у Христа на елке» не менее тесно, чем с «Мальчиком с ручкой», связан с текстом, расположенным в этом выпуске «Дневника писателя» (надо вспомнить – первом выпуске! – то есть послужившем в целом как бы декларацией о намерениях Достоевского и изложением его фундаментальных идей, иными словами – ставшем тем самым предисловием ко всему изданию «Дневника», на неумение писать которые навязчиво жаловался Достоевский на первых страницах этого самого выпуска), так вот, «Мальчик у Христа на елке» тесно связан со знаменитым «Золотым веком в кармане», расположенным буквально страницей ранее, завершающим первую главу.

«Золотой век в кармане» – бесконечно важный для понимания всего творчества Достоевского текст. Нас сейчас он интересует в двух своих аспектах. Во-первых, писатель здесь, как нигде, напрямую выворачивает свою идею двусоставности образа любого человека, скры-

¹¹ Как *одним из* богослужебных текстов, Ей посвященных: я вовсе не пытаюсь установить здесь Кондак в качестве *конкретного* прецедентного текста для рассказа Достоевского – в нем повторяются те именованья, которые можно найти и в других аналогичных текстах

вающего в себе под корой явления, сиюминутного, преходящего, ту сущность, которая в нем неистребима, но все никак не может проявиться: «Ну что, – подумал я, – если б все эти милые и почтенные гости захотели, хоть на миг один, стать искренними и простодушными, – во что бы обратилась тогда вдруг эта душная зала? Ну что, если б каждый из них вдруг узнал весь секрет? Что если б каждый из них вдруг узнал, сколько заключено в нем прямодушия, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума, – куда ума! – остроумия самого тонкого, самого сообщительного, и это в каждом, решительно в каждом из них! Да, господа, в каждом из вас все это есть и заключено, и никто-то, никто-то из вас про это ничего не знает! О, милые гости, клянусь, что каждый и каждая из вас умнее Вольтера, чувствительнее Руссо, несравненно обольстительнее Алкивиада, Дон-Жуана, Лукреций, Джульет и Беатричей! Вы не верите, что вы так прекрасны? А я объявляю вам честным словом, что ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б и всех-то их сложить вместе, не найдется ничего столь прекрасного, как сейчас, сию минуту, могло бы найтись между вами, в этой же бальной зале. Да что Шекспир! тут явилось бы такое, что и не снилось нашим мудрецам. Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны! Знаете ли, что даже каждый из вас, если б только захотел, то сейчас бы мог осчастливить всех в этой зале и всех увлечь за собой? И эта мощь есть в каждом из вас, но до того глубоко запрятанная, что давно уже стала казаться невероятною. <...> А беда ваша вся в том, что вам это невероятно» [Достоевский 1972–1990: XXII, 12–13].

Собственно, на этот глубоко скрытый – и все же в любую минуту могущий явиться человеческий истинный образ – образ Божий – и надеется непрестанно Господь.

И второй аспект, настоятельно проговоренный в «Золотом веке в кармане», тот, что явлением этого образа в любом из нас, согласно Достоевскому, мгновенно преображается весь мир. И Господь постоянно дает человеку возможность проявиться – и преобразить своим действием в одной точке всю историю человечества, актуализировав все то, что человеку так привычно «невероятно».

«Мальчик у Христа на елке» последовательно строится автором так, что в каждой точке встречи мальчика с тем или иным человеком сюжет может пойти совсем по другому руслу. Недаром естественно возникали методики преподавания этого рассказа таким образом,

что учитель, читая первый раз текст в классе, останавливался в определенных местах и предлагал детям продолжить повествование самим. В этих точках рассказа людям предлагается узнать в мальчике Младенца-Христа и в себе – друга Христова. Это так легко – ведь на дворе Рождество, и все вот сейчас вспоминают события и образы двухтысячелетней давности. Но никто не оказывается способен увидеть их вновь вокруг себя. Никто не узнает Христа в «рабском виде». Снова и снова реализуется предсказанное в Евангелии: «ибо алкал Я, и вы не дали Мне есть; жаждал, и вы не напоили Меня; был странником, и не приняли Меня; был наг, и не одели Меня; болен и в темнице, и не посетили Меня» (Мф 25:42-43). И когда спросят Его: «Господи! когда мы видели Тебя алчущим, или жаждущим, или странником, или нагим, или больным, или в темнице, и не послужили Тебе? Тогда скажет им в ответ: истинно говорю вам: так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне» (Мф 25:44-45). Достоевский своим способом построения образа убеждает нас в том, что в словах Христовых отсутствует какая бы то ни было метафоричность. Ибо Он неизменно и неложно присутствует в каждом «из сих меньших», продолжая евангельскую историю.

Характерно, что в тех точках рассказа, которые могли бы быть поворотными, мальчик встречается со всем человечеством. Первая из этих точек: «Мимо прошел блюстителъ порядка /здесь остановка учителя при чтении рассказа, чтобы дать возможность предложить читателю свой вариант/ и отвернулся, чтоб не заметить мальчика» [Достоевский 1972–1990: XXII, 15]. Вторая: «Одна барыня подошла поскорее /остановка/ и сунула ему в руку копеечку, а сама отворила ему дверь на улицу» [Там же]. Третья: «Вдруг ему почудилось, что сзади его кто-то схватил за халатик /остановка/: большой злой мальчик стоял подле и вдруг треснул его по голове, сорвал картуз, а сам снизу поддал ему ножкой» [Достоевский 1972–1990: XXII, 16] – и тут же сразу четвертая: «Покатился мальчик наземь, тут закричали /остановка/, обомлел он, вскочил и бежать-бежать, и вдруг забежал сам не знает куда, в подворотню, на чужой двор, – и присел за дровами: “Тут не сыщут, да и темно”» [Там же]. Мужчина, женщина, ребенок – и в конце безличное «закричали» – все, людская совокупность, человечество. Здесь в рождественском рассказе Достоевского спрессовалось время от Рождества до Голгофы, где тоже звучал крик единой души травли всеми оставленного. И только Господь склонялся к нему – и там, и здесь: «Пойдем ко Мне на елку, мальчик».

Заметка в записной тетради Достоевского от 30 декабря 1875 г.: «Елка. Ребенок у Рюккерта. Христос, спросить Владимира Рафаиловича Зотова», – позволила Г.М. Фридендеру установить литературный источник «истории»: популярное рождественское стихотворение немецкого поэта Фридриха Рюккерта (1788-1866) «Елка сироты» (точнее: «Рождество для ребенка на чужбине», что существенно как для стихотворения Рюккерта, так и для рассказа Достоевского) («Des fremden Kindes heiliger Christ», 1816; буквально: «Святой Христос всем чужого ребенка» или «Святое Христово всем чужого ребенка»).

Как свидетельствует продолжение заметки Достоевского – указывают комментаторы академического Собрания сочинений Достоевского – («...спросить Владимира Рафаиловича Зотова»), писатель, скорее всего, либо запомнил стихотворение Рюккерта с детства, либо слышал его где-то в детском чтении в те Рождественские дни 1875 года, когда создавался рассказ, – во всяком случае, чтобы разыскать текст баллады Рюккерта (она не была переведена на русский язык и Достоевскому нужен был немецкий оригинал), писатель собирался обратиться к специалисту – переводчику и знатоку всеобщей литературы, бывшему петрашевцу В.Р. Зотову.

Вот текст стихотворения Рюккерта в русском переводе:

«Елка сироты»

В вечер накануне Рождества дитя-сирота бегает по улицам
города, чтобы полюбоваться на зажженные свечи.
Оно стоит подолгу перед каждым домом, заглядывает
в освещенные комнаты, которые смотрятся в окно,
видит украшенные свечами елки, и на сердце ребенка
становится невыносимо тяжело.

Дитя, рыдая, говорит: “У каждого ребенка есть сегодня своя
елка, свои свечи, они доставляют ему радость, только
у меня, бедного, ее нет.

Прежде, когда дома я жил с братьями и сестрами, и для меня
сиял свет Рождества; ныне же, на чужбине, я всеми забыт.
Неужели никто не позовет меня к себе и не даст мне ничего,
неужели во всех этих рядах домов нет для меня – пусть
самого маленького – уголка?

Неужели никто не пустит меня внутрь? Мне ведь ничего не надо для себя, мне хочется лишь насладиться блеском рождественских подарков, которые предназначены другим!”

Дитя стучится в двери и в ворота, в окна и в витрины, но никто не выходит, чтобы позвать его с собой; все внутри глухи к его мольбам.

Каждый отец занят своими детьми; о них же думает и одаряет их мать; до чужого ребенка никому нет дела.

“О дорогой Христос-Покровитель! Нет у меня ни отца, ни матери, кроме Тебя. Будь же Ты моим утешителем, раз все обо мне забыли!”

Дитя своим дыханием пытается согреть замерзшую руку, оно глубже прячется в одежду и, полное ожидания, замирает посреди улицы.

Но вот через дорогу к нему приближается другое дитя в белом одеянии. В руке Его светоч, и как чудно звучит Его голос!

“Я – Христос, день рождения Которого празднуют сегодня, Я был некогда ребенком, – таким, как ты. И Я не забуду о тебе, даже если все остальные позабыли.

Мое слово принадлежит одинаково всем. Я одаряю Своими сокровищами здесь, на улицах, так же, как там, в комнатах.

Я заставлю твою елку сиять здесь, на открытом воздухе, такими яркими огнями, какими не сияет ни одна там, внутри”.

Ребенок-Христос указал рукой на небо – там стояла елка, сверкающая звездами на бесчисленных ветвях.

О, как сверкали свечи, такие далекие и в то же время близкие!
И как забилося сердце ребенка-сироты, увидевшего свою елку!

Он почувствовал себя как во сне, тогда с елки спустились ангелочки и увлекли его с собою наверх, к свету.

Ныне дитя-сирота вернулось к себе на родину, на елку к Христу. И то, что было уготовано ему на земле, оно легко там позабудет» [Достоевский 1972–1990: XXII, 322-323].

Для правильного понимания замысла Достоевского чрезвычайно важен характер трансформации, которой он подвергает сюжет Рюккерта. Если в стихотворении немецкого поэта родина ребенка отне-

сена на небеса («Ныне дитя-сирота вернулось к себе на родину, на елку к Христу») – как, в конечном итоге, и родина каждого человека – странника на земле, только случайно и не на долгий срок обретающего здесь дом – и с землей его, после возвращения на небеса, ничего не связывает, то у Достоевского все иначе.

Во-первых, меняется субъект, с которым соотносит себя читатель. Если в стихотворении Рюккерта – это дитя на чужбине, как, как сказано выше, в большей или меньшей степени ощущает себя всякий человек, не порвавший совсем своей связи с небом (и это именно читателя утешает поэт, говоря о том, что как бы ни сияла на земле радость, которая всегда не твоя, – та радость, которая ждет тебя на небесах, в тысячу раз совершеннее и полнее), то для читателя Достоевского субъектом самоотождествления никак не может быть замерзающий мальчик. Вызывая сильнейшее сочувствие к герою, Достоевский каким-то образом все время ставит своего читателя «по ту сторону баррикад», среди тех, кто не помог, не согрел, обидел, просто прошел мимо и сделал вид, что не заметил.

Соответственно этому различается и концовка. Дитя Рюккерта ныне со Христом. Дитя Достоевского – тоже со Христом; но у нас, на нашей земле, в нашем дворе («чужом» для мальчика) за дровами¹², – мы находим его маленький трупик – то, что осталось нам.

Холодный, мертвый труп – нам, тем, у кого сердца остыли и омертвели.

Жизнь и счастье мальчика у Христа не снимает с нас ответственности за его бесприютность и гибель здесь.

Земля – не чужбина для нас, словно говорит Достоевский, это сад, который заповедано нам возделывать, каждый из нас – хозяин этого сада, каждый из нас – хозяин того дома, где во дворе – маленький замерзший трупик, потому что мы не умели быть гостеприимными и радушными хозяевами на этой земле.

Недаром Достоевский, перечисляя участников Христовой елки, называет самые обычные случаи смерти детей и самые недавние об-

¹² Заметим этот ход Достоевского: мальчик замерзает от холода *за дровами*: то есть в мире есть достаточно всего, чтобы его согреть (так же как в сцене его входа на праздник есть все, чтобы его накормить) – но он умирает от голода и холода в подчеркнуто *изобильном* мире исключительно из-за человеческого равнодушия и безразличия. Оказывается, чтобы актуализировать для кого-то изобилие мира, нужно прежде всего человеческое сердце, горящее огнем соединения с Богом, видимым в каждом человеке, а не замершее в эстетической отстраненности «празднования праздника». Ведь мальчика выгоняют именно потому, что его вторжение нарушает эстетическую «гармонию» праздника, прожигает в эстетически совершенной картинке дыру действительного присутствия жизни.

стоятельства жизни его современников, способствовавшие повышению детской смертности. «Рядом с каждым из нас каждый день умирает ребенок-Христос», – словно подчеркивает этим перечислением писатель: «И узнал он, что мальчики эти и девочки все были всё такие же, как он, дети, но одни замерзли еще в своих корзинах, в которых их подкинули на лестницы к дверям петербургских чиновников, другие задохлись у чухонки, от воспитательного дома на прокормлении, третьи умерли у иссохшей груди своих матерей (во время самарского голода¹³), четвертые задохлись в вагонах четвертого класса от смраду, и все-то они теперь здесь, все они как ангелы, все у Христа, и Он сам посреди их...» [Достоевский 1972–1990: XXII, 16-17].

«Он сам посреди их» – очевидная аллюзия на литургический возглас: «Христос посреде нас», которым сопровождается «целование мира», даваемое друг другу сослужащими на литургии священниками после Великого входа, во время которого в алтарь переносятся Св. Дары, изображающие Иисуса Христа, шествующего на вольные страдания и смерть. Обратим внимание, что сослужащие священники – подчеркнуто «Христы» в продолжение литургии, и среди них – Первосвященник-Христос, зримо вошедший в алтарь Дарами в момент Великого входа. Достоевский рисует ту же картину: младенцев-Христов вокруг Христа.

Но это перечисление *множества* умерших младенцев в связи с праздником Рождества, конечно, не может не вызвать у читателя и еще одну аллюзию – на историю младенцев, убиенных по приказу Ирода.

То, что тогда происходило по злой воле испуганного возможной конкуренцией правителя, словно говорит Достоевский, теперь происходит просто из-за нашей лени и попустительства. Мы 2000 лет вспоминаем злодейство Ирода и ужасаемся числу убиенных – но мы каждый год становимся, по нашему безразличию, причиной гораздо большего количества младенческих смертей. Наша безучастность делает из нас воинов иродовых, – словно говорит нам перечисление «случайных» смертей, произошедших как бы сами собой, без активного деятеля: не потому что рядом оказался злодей – но потому что рядом *никого* не оказалось, потому что все, оказавшиеся рядом, отвернулись, чтобы не заметить.

¹³ Голод в Самарской губернии России случился в 1873-1874 годах, а рассказ «Мальчик у Христа на елке» написан Достоевским в 1876 году.

И это наше поведение имеет катастрофические последствия не столько для них, сколько для нас. Своим бездействием мы сами делаем себя *никем*: обрекаем младенцев-Христов на гибель – но себя мы обрекаем на *ничтожество*. Ибо все, прошедшие мимо мальчика в рассказе Достоевского, своим бездействием *не включили себя* в Христову историю, сами вычеркнули себя из встречи с Тем, Кто пришел, как поется во всех службах Рождества, «прежде падший воскресити образ» – то есть вернуть человеку сияние его личности, его божественное достоинство и бессмертие.

В этом смысле интересно соотношение света и мрака в тексте рассказа.

Мальчик приехал в город из места, где по ночам «**черный мрак**», где все затворяются по низеньким домишкам, чуть смеркнется, а на улицах «только завывают целые стаи собак, сотни и тысячи их, воют и лают всю ночь» [Достоевский 1972–1990: XXII, 15]. «Но там было зато так тепло и ему давали кушать» [Там же]. И из этого прежнего мрака он попадает в «**какой свет**» города, который будет усиленно акцентирован дальше: «А свету-то, свету-то!» [Там же]. В городе, правда, тоже воет большая собака – но она воет «весь день» – и только после того, как она перестает загораживать выход и исчезает – мальчик выходит в город [Там же].

Эти два мира словно перевернуты по отношению один к другому. В «*каком-то* огромном городе» (напомню, это неопределенное местоимение выделено здесь самим Достоевским) *ночь оказывается подчеркнута светлее дня*. Это, пожалуй, первое, что наводит на мысль о том, что именно рисует тут Достоевский. Место, где не будет ночи – это первообраз всех городов – город Иерусалим, новый, сходящий с неба, украшенный, как невеста для мужа (Откр 21:2): «И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его – Агнец» (Откр 21:23); «Ворота его не будут запираться днем, а ночи там не будет» (Откр 21:25); «И ночи не будет там, и не будут иметь нужды ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает их; и будут царствовать во веки веков» (Откр 22:5). Кстати, новый Иерусалим – действительно *огромный* город: «И измерил он город тростью на двенадцать тысяч стадий, длина и широта и высота его равны» (Откр 21:16) – то есть город по каждому из этих измерений равен примерно 2400 км. И еще одно – там не будет *собак*. «Блаженны те, которые соблюдают заповеди Его, чтобы иметь им пра-

во на древо жизни и войти в город воротами. А вне – псы...» (Откр 22:14-15).

Не совсем понятно, почему в Откровении, наряду с чародеями, любодееями, убийцами и идолослужителями, вне города оказываются псы, названные, причем, в этом ряду в первую очередь. Но в рассказе Достоевского собаки как бы становятся синонимом границ и разделения, того, что замыкает людей в ночи в низеньких домиках, почти в полном отсутствии света, заполняет воем и лаем практически все пространство между ними. Это как бы картина нашего бедного, разделенного тьмой на частицы тусклого света мира, с его бедной любовью и заботой – там тепло и дают кушать.

Но «какой-то огромный город» – слишком явственно уже другой мир, тот, в котором обещано, что Бог будет жить с человеками.

И именно этот небольшой абзац текста, где показано первое явление города мальчику, пронизан троекратным прямым обращением: «Господи!», – так, словно Он – совсем рядом: «Господи, какой город!»; «Господи, кабы покушать!»; «Господи, так хочется поесть...» [Достоевский 1972–1990: XXII, 15]. Это обращение присутствует в рассказе, кроме этого абзаца, только еще один раз – и о нем речь впереди.

Как известно, центром нового Иерусалима является древо жизни: «Среди улицы его, и по ту и по другую сторону реки, древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева – для исцеления народов» (Откр 22:2). Это древо жизни и призвана изображать праздничная рождественская ель, украшаемая разными плодами как земных деревьев, так и рук человеческих. Это дерево и видит в разных стеклянных витринах мальчик (кстати, улица нового Иерусалима – «чистое золото как прозрачное стекло» (Откр 21:21)): «Ух, какое большое стекло, а за стеклом комната, а в комнате дерево до потолка; это елка, а на елке столько огней, столько золотых бумажек и яблоков, а кругом тут же куколки, маленькие лошадки» [Достоевский 1972–1990: XXII, 15]. Но заметны и искажения: дерево здесь украшено теми плодами, которые атрибутируются обычно древу познания добра и зла – древу разделения, и еще – золотыми бумажками – отблеском чистого золота нового Иерусалима – но и наиболее полным выражением денег, бумажного золота.

Четвертый раз обращение «Господи» будет произнесено перед витриной, где – на диво людям, стоящим перед ними толпой – «на

окне за стеклом три куклы, маленькие, разодетые в красные и зеленые платица и совсем-совсем как живые! Какой-то старичок сидит и будто бы играет на большой скрипочке, два других стоят тут же и играют на маленьких скрипочках, и в такт качают головками, и друг на друга смотрят, и губы у них шевелятся, говорят, совсем говорят, – только вот из-за стекла не слышно» [Достоевский 1972–1990: XXII, 16]. Перед нами почти очевидное описание перихорезиса – способа общения Лиц св. Троицы – в согласной гармонии, символизируемой в европейской живописи изображением игры на музыкальных инструментах, – и во взаимопроникновении и общении Лиц, разделяющих действия друг друга, общение, в котором величайшее осуществление своей личности происходит посредством самоотдачи. Красный и зеленый цвета – цвета двух лиц Троицы (Христа и Святого Духа), которым соответствуют облачения священников на службах посвященных Этим Лицам праздников.

Детям на Христовой елке, которых он тоже сначала примет за кукол, мальчик захочет «рассказать поскорее про тех кукол за стеклом» [Там же] – и больше ни о чем.

«Храма же я не видел в нем, ибо Господь Бог Вседержитель – храм его, и Агнец» (Откр 21:22).

Все есть в городе – но все не проявлено до конца, все словно скрыто пеленой, «кукольностью», возникающей в рассказе Достоевского с очевидностью при переходе с одного плана на другой план бытия, при разглядывании одного уровня бытия с другого уровня.

Достоевский здесь наглядно и почти навязчиво повторяет идею прямо предваряющего рассказ «Золотого века в кармане»: все обещанное уже здесь, новый Город почти наглядно присутствует в нашей реальности, мы, не осознавая того, живем в нем – но мы не даем ему проявиться, стряхнуть с себя последние остатки старой реальности и стать совершенно новым – потому что мы сами нашим безразличием поддерживаем разделение, нашей слепотой возобновляем мрак – и, главное – мы отказываемся принять к себе (и в себя) Бога, присутствием Которого завершилось бы созидание города.

Город – невеста Агнца, а Агнца, младенца-Христа в очередной раз не приняли, не накормили, не заметили, отвергли и обрекли на смерть.

Достоевский дает *двойную* концовку своего маленького рождественского рассказа: мальчик – и все умершие в результате наше-

го безразличия – оказываются со Христом вокруг древа жизни; мы остаемся с маленьким трупом на заднем дворе, за дровами. Очевидно, до следующей попытки, предпринять которую предлагается уже читателю, закончившему чтение и вышедшему на простор своей жизни.

Список литературы

- Биография... 1883 – Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского с портретом Ф.М. Достоевского и приложениями. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1883. 832 с.
- Достоевский 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: Наука, 1972–1990.
- Касаткина 2015 – *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.
- Мандельштам 1993 – *Мандельштам О.* Собр. соч. в 4 т. Т. 1. Стихи и проза 1906–1921. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. 369 с.
- Толковый типикон 2004 – Толковый типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. Составил проф. Киевской духовной академии Михаил Скабалланович. М.: Изд. Сретенского монастыря, 2004. 816 с.
- Хэйзинга 1988 – *Хэйзинга Й.* Осень Средневековья. М.: Наука, 1988. 544 с.

References

- Биография... 1883 – *Biografiia, pis'ma i zametki iz zapisnoi knizhki F.M. Dostoevskogo s portretom F.M. Dostoevskogo i prilozheniiami* [Biography, Letters and Notes from F.M. Dostoevsky's Notebook with Dostoevsky's Portrait and Appendixes]. St. Petersburg, Tip. A.S. Suvorina Publ., 1883. 832 p. (In Russ.)
- Достоевский 1972–1990 – *Dostoevskii F.M. Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh* [Complete Works in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
- Касаткина 2015 – *Kasatkina T.A. Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniakh F.M. Dostoevskogo* [Sacral in the Mundane: the Two-Fold Image in F.M. Dostoevsky's Works]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)
- Хэйзинга 1988 – *Kheizinga I. Osen' Srednevekov'ia* [The Autumn of The Middle Ages]. Moscow, Nauka, 1988. 544 p. (In Russ.)
- Мандельштам 1993 – *Mandel'shtam O. Sobr. soch. v 4 t.* [Collected Works in 4 vols.]. Vol. 1. *Stikhi i proza 1906-1921* [Poems and Prose of 1906-1921]. Moscow, Art-Biznes-Tsentr, 1993. 369 p. (In Russ.)
- Толковый типикон 2004 – *Tolkovi tipikon. Ob''iasnitel'noe izlozhenie Tipikona s istoricheskim vvedeniem.* [Defining Typicon. Explanatory Paraphrase of the Typicon with a Historical Introduction]. By Mikhail Skaballanovich (Kiev Ecclesiastical Academy). Moscow, Izd. Sretenskogo monastiria Publ., 2004. 816 p. (In Russ.)