

DOI 10.22455/2619-0311-2018-3-12-31
УДК 821.161.1 + 8.82.0 + 801.73 + 22.06 + 22.08
ББК 83.3(2РОС=РУС)1 + 86.37-4

Т.А. Касаткина

**Смысл искусства и способ богословствования
Достоевского:
«Мужик Марей»: контекстный анализ и пристальное
чтение¹**

Т.А. Kasatkina

**The Meaning of Art and the Way of Theological Discourse in
Dostoevsky:
“The Peasant Marey”: Contextual Analysis and Close Reading**

Об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, председатель комиссии по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН, зав. отделом теории литературы ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Москва.

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: «Мужик Марей» – уникальный текст Ф.М. Достоевского, в котором на пространстве четырех страниц писатель наглядно представляет читателю свою структуру образа (воспроизводящую структуру всякой вещи в мире в том виде, в каком она открывается глубокому взгляду художника), свой творческий метод и свой способ богословствования. Метод пристального и контекстуального чтения позволяет нам проанализировать и описать эти структуру образа, творческий метод и способ богословствования, а также увидеть смысл и цель появления художественных текстов в составе «Дневника писателя» и проанализировать глубинные смыслы самого рассказа, описывающего процесс изменения взгляда, появления у автора «глаза художника», обеспеченный

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). Это значительно расширенный и переработанный вариант статьи, впервые опубликованной на португальском языке: *Tatyana Aleksandrovna Kasatkina*. “Mujiqne Marei”: análise contextual e close reading / RUS. Revista de Literatura e Cultura Russa. V.9, N 11. Brasil, Universidade de Sao Paulo. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2018.145858>

столь важным для Достоевского «воспоминанием, вынесенным из детства». Кроме того, Достоевский в своем коротком рассказе объясняет смысл искусства вообще и интенцию собственного творчества как вещи, которая способна передавать «воспоминания» тому, у кого таких воспоминаний «не могло быть», то есть – передавать опыт в отсутствие опыта. В статье также показывается переход от использования евангельских образов в глубине персонажей для проявления смысла эпизода для читателя к использованию ситуаций и отношений внешнего сюжета для проявления смыслов референтного текста – в данном случае, Евангелия, то есть – к богословию автора.

Ключевые слова: Достоевский, «Мужик Марей», структура образа, теория творчества, богословие писателя, смысл и функция искусства

Для цитирования: Касаткина Т.А. Смысл искусства и способ богословствования Достоевского: «Мужик Марей»: контекстный анализ и пристальное чтение // Достоевский и мировая культура. 2018. No 3. С. 12-31. DOI: 10.22455/2619-0311-2018-3-12-31

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 Department of Literary Theory at the Gorky Institute of World Literature RAS.

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: Among F.M. Dostoevsky's texts "The Peasant Marey" is a unique one, in whose four pages the author clearly shows the reader the way he structures his images (reproducing the structure of everything in the world as it appears in the deep sight of the artist), his method of creating, the way of his theological discourse. The method of close and contextual reading allows us to analyze and describe these structure of imagery, method of creation and way of theological discourse, as well as to see the meaning and the purpose of the occurrence of literary texts in the composition of "A Writer's Diary", and to analyze the deep meaning of this short story, that describes the changing of the author's view – the moment in which appear "the artist's eyes", thanks to a "recollection from childhood" very important for Dostoevsky. Moreover, in this short story Dostoevsky explains the meaning of art in general, and the intent of his own art as something able to communicate people "recollections" they "could not have", i.e. to provide people with "recollections" they "could not have", i.e. to provide with experience, in lack of experience. In addition, the article shows the transition from the use of Evangelical imagery inside the characters in order to show the reader the meaning of the scene, to the use of situations and relations in the storyline in order to show the meanings of the text they refer to (in this case, the Gospel), i.e. to show the writer's theology.

Key words: Dostoevsky, The Peasant Marey, the structure of images, theory of creating, writer's theology, meaning and function of art.

Достоевский влечет нас к себе как великий философ, великий богослов, великий христианин. Но мы не можем услышать его ни как философа, ни как богослова, не поняв его как художника, не усвоив его *художественного языка*. Изучать этот язык лучше всего на художественных текстах, входящих в «Дневник писателя», поскольку здесь, в смежных публицистических главах, Достоевский иногда очень близко подходит к высказыванию того, что достигает вершины своего выражения в художественных текстах. Можно сказать, что в публицистических текстах нам почти открыто предлагается дискурсивно прописанная авторская интенция – а в соответствующих художественных – ее воплощение. Разница между дискурсивно прописанной интенцией и художественным текстом и даст нам художественный язык, и мы сможем увидеть, насколько дальше дискурсивно прописанного бьет стрела искусства.

Нужно сказать, что Достоевский переходит к художественному тексту в тех случаях, когда ему нужно заговорить о самом главном, вполне осознанно и продуманно. В письме Всеволоду Соловьеву от 16(28) июля 1876 года из Эмса он напишет: «Вот что значит доводить мысль до конца! Поставьте какой угодно парадокс, но не доводите его до конца и у вас выйдет и остроумно, и тонко, и *comme il faut*; доведите же иное слово до конца, скажите например вдруг: “вот это-то и есть Мессия” – прямо и не намеком, и вам никто не поверит именно за вашу наивность, именно за то, что довели до конца, сказали самое последнее ваше слово. А впрочем, с другой стороны, если б многие из известнейших остроумцев, Вольтер, например, вместо насмешек, намеков, полуслов и недоумков, вдруг решились бы высказать все, чему они верят, показали бы всю свою подкладку разом, сущность свою, – то поверьте, и десятой доли прежнего эффекта не стяжали бы. Мало того – над ними бы только посмеялись. Да человек и вообще как-то не любит ни в чём последнего слова, “изреченной” мысли, говорит, что: “Мысль изреченная есть ложь”» [Достоевский 1972–1990: XXIX, 2, 102]. Художественный текст, построенный так, как это делает Достоевский, позволяет высказать мысль до конца, не доводя, одновременно, до конца «слово», оставляя на волю читателя степень того, что он захочет и пожелает услышать из сказанного автором. Достоевский принимает не наступательную, а отступательную тактику, повторяя реальность (или Бога, использующего вещи и события реальности как собственные слова), говорящую с нами настойчиво, – одновременно позволяя не услышать себя, если мы к этому не готовы или если на то просто нет в данный момент нашей воли.

Достоевский формирует художественный текст подобно событию реальности, могущему запасть нам в душу и храниться в ней капсулированным много лет до момента окончательного своего осмысления.

Посмотрим на ближайший контекст «Мужика Марeya», чтобы понять, какие смыслы в их полноте будут высказаны в нем.

В главке II февральского номера «Дневника писателя» за 1876 год «О любви к народу. Необходимый контракт с народом», предшествующей самому маленькому среди самых значительных текстов Достоевского, «Мужику Марey» (и на которую он сошлется для верности в конце рассказа: «Скажите, не это ли разумел Константин Аксаков, говоря про высокое образование народа нашего» [Достоевский 1972–1990: XXII, 49]), писатель прямо предлагает нам структуру образа человека, как она ему видится и как она им изображается в художественных текстах:

«Я вот, например, написал в январском номере “Дневника”, что народ наш груб и невежествен, предан мраку и разврату, “варвар, ждущий света”. А между тем я только что прочел в “Братской помочи” (сборник, изданный Славянским комитетом в пользу дерущихся за свою свободу славян), – в статье незабвенного и дорогого всем русским покойного Константина Аксакова, что русский народ – давно уже просвещен и “образован”. Что же? Смутился ли я от такого, по-видимому, разногласия моего с мнением Константина Аксакова? Нисколько, я вполне разделяю это же самое мнение, горячо и давно ему сочувствую. Как же я соглашаю такое противоречие? Но в том и дело, что, по-моему, это очень легко согласить, а по другим, к удивлению моему, до сих пор обе эти темы несогласимы. В русском человеке из простонародья нужно уметь отвлекать красоту его от наносного варварства. Обстоятельствами всей почти русской истории народ наш до того был предан разврату и до того был развращаем, соблазняем и постоянно мучим, что еще удивительно, как он дожил, сохранив человеческий образ, а не то что сохранив красоту его. Но он сохранил и красоту своего образа» [Достоевский 1972–1990: XXII, 42-43].

Мы видим здесь даже не двух-, а трехсоставный образ¹. Если идти с поверхности в глубину, он описывается так: наносное варварство – человеческий образ – красота этого образа. И то, какой уровень мы видим, зависит, по отчетливо высказанному здесь мнению Достоевского, от нашего собственного внутреннего устройства: «Кто истинный друг человечества, у кого хоть раз билось сердце по страданиям народа, тот

¹ Подробнее о структуре образа в творчестве Ф.М. Достоевского см.: [Касаткина].

поймет и извинит всю непроходимую наносную грязь, в которую погружен народ наш, и сумеет отыскать в этой грязи бриллианты» [Достоевский 1972–1990: XXII, 43].

Заметим в скобках, что публицистический текст уже здесь способен вызвать довольно сильную реакцию сопротивления, например: почему я должен извинять чью-то мерзость, если я истинный друг человечества? Почему, если я не извиняю мерзость, – я не истинный друг человечества?

С художественным текстом все будет совсем иначе.

Характерно, что «Мужик Марей» предлагается автором прямо в качестве итога его предыдущих рассуждений (и в некотором смысле – в качестве замены им: как текст, в котором сказано все то же, и много больше того). Это позволяет нам еще раз сформулировать и уточнить общую цель появления художественных текстов в «Дневнике писателя» – они предлагаются Достоевским в тот момент, когда глубина сообщаемых обобщений и прозрений делает практически невозможным изложение их в виде рассуждений, дискурсивно. Невозможным по двум причинам: во-первых, потому что человек не воспринимает и не усваивает *конечных* выводов, сделанных за него; во-вторых, потому что безусловную и непосредственную убедительность, «очевидность» для человека имеет *образ*, а не слово. Образ воспринимается как «факт», и писателю, чтобы быть убедительным, требуется, указав на «факт», проложить читателю путь в его глубину, подведя его к самостоятельным выводам, не обязательно выговариваемым словами и даже – лучше, если не выговариваемым словами и самим читателем.

Именно в этот момент Достоевский переходит к изображению *конкретного*, к образу, к «единичному случаю», актуализируя искусство как способ прямой передачи *опыта*, ощущения, чувства, без прохождения этапов познания и понимания, неизбежных для текста дискурсивного, обращенного к разуму, а не к сердцу. Достоевский, дойдя до высших идей, предлагает их читателю так, что тот может усвоить их без рассуждений; в такой форме, в которой идея может зарониться в него как зерно, сохраненная в облатке сюжета – и прорасти в должное время.

Одновременно нужно сказать, что Достоевский здесь использует искусство по прямому назначению и в соответствии с первоначальной целью его возникновения. Искусство исходно появляется как сопровождение религии, как оформление культа именно потому, что оно обладает способностью передавать *опыт* (то есть – переживание, встречу и начало «умения» – а не отвлеченное знание), в том числе – в ситу-

ации, когда опыт изначально доступен не всем (а только специально способным к его восприятию), или когда он может случиться только в исключительных или не всем доступных обстоятельствах, и т.п. Искусство – это способ прямой трансляции опыта, по условию обретаемого лишь немногими, с целью сделать его доступным всем. Можно сказать, что искусство – это то, что осталось у нас от нервной системы единого человечества – или создано как единая нервная система разделенного человечества, когда полученный одним импульс способен передаваться всем как их непосредственное ощущение.

Вот как Достоевский обставляет переход от публицистического, курсивного текста к тексту художественному в «Мужике Марее»: «Но все эти *profession de foi*, я думаю, *очень скучно читать*, а потому расскажу один анекдот, впрочем, даже и не анекдот; так, одно лишь далекое воспоминание, которое мне *почему-то* очень хочется рассказать *именно здесь и теперь, в заключение нашего трактата о народе*» [Достоевский 1972–1990: XXII, 46]².

Несмотря на так прямо выраженную авторскую волю («рассказать *именно здесь и теперь*»), «Мужик Марей» постоянно издается, читается и истолковывается отдельно от «Дневника писателя», будучи вырванным из контекста. И это, безусловно, затрудняет понимание текста, поскольку не только художественный текст важен как итог рассуждений и перевод их в ту область, куда рассуждения обычно не достигают, но и рассуждения перед текстом крайне важны для автора, ибо они задают ракурс, в котором нужно воспринимать художественный текст, ставят читателя на авторскую точку, предлагают определенные ключи к тексту.

Достоевский чрезвычайно значимо и структурно филигранно точно начинает свой рассказ об «*одном лишь далеком воспоминании*», хотя для читателя это выглядит, на первый взгляд, как авторское претыкание, сбивчивость, даже как некоторая небрежность: «Мне было тогда всего лишь девять лет от роду... но нет, лучше я начну с того, когда мне было двадцать девять лет от роду» [Достоевский 1972–1990: XXII, 46]. Достоевский отчетливо дает нам увидеть, что он *намеренно* помещает одно воспоминание в центр другого, совмещая их.

Мы понимаем, что речь пойдет о *двух* событиях – но они составляют *одно* воспоминание, потому что одно – первое и важнейшее – событие является *лишь* внутри другого – более позднего по времени, но без которого не было необходимости вспоминать первое событие; первое собы-

² Здесь и далее – курсив и курсив+полужирный в цитатах – выделено мной, полужирный – выделено цитируемым автором – Т.К.

тие, на первый взгляд, не такое уж важное (потому и забытое), обретает всю свою значимость, лишь становясь энергетическим центром второго события. Первое событие преобразует второе – но второе является тем единственным местом, в котором оно *было востребовано* – и потому смогло воскреснуть, проявиться, получить осмысление и проявить все свои трансформирующие качества. Первое событие заронилось в память без осознания, лишь сюжетно, как прочувствованное, но не понятое во всей глубине художественное произведение, и было осмыслено в тот момент, когда это стало жизненно важно.

Собственно, здесь Достоевский очень «технологично» показывает, почему так важны воспоминания, вынесенные из детства (о которых мы можем совсем забыть до времени), и как, собственно, *работает* то, что описано в «Братьях Карамазовых», на поверхностный взгляд, – как некое сентиментальное и потому сомнительное утверждение: «Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение» [Достоевский 1972–1990: XV, 195].

Два события сливаются в одно воспоминание, которое, в свою очередь, обладает таким же трансформирующим действием для других текстов этой главы «Дневника писателя», как внутри воспоминания первое событие – для второго. Возникает трехчастная текстовая структура, аналогичная трехчастной структуре образа человека, предложенной Достоевским: публицистический текст – второе воспоминание – первое воспоминание³.

Начинается это внешнее, второе «воспоминание» с описания «наносной грязи»: гуляющих на Пасху каторжников, в которых человеческого образа *тогдашнему* Достоевскому рассмотреть поначалу не удастся.

Прежде чем перейти к собственно воспоминанию, заметим, что далее в тексте будет специально подчеркнуто, что рассказ ведется не от лица рассказчика или героя – а именно от «моего» лица – лица Достоевского-автора «Дневника писателя». Он здесь намеренно дистанцируется от другого текста о каторге, где рассказчик вымышлен, подчеркивая тем самым в данном случае свою реальность: «Может быть, заметят

³ Здесь интересно кстати отметить, что и эта глава «Дневника писателя» имеет трехчастную структуру, состоит из трех подглавок, где третья – это «Мужик Марей».

и то, что до сего дня я почти ни разу не заговаривал печатно о моей жизни в каторге; “Записки же из Мертвого дома” написал, пятнадцать лет назад, от лица вымышленного, от преступника, будто бы убившего свою жену. Кстати, прибавлю как подробность, что с тех пор про меня очень многие думают и утверждают даже и теперь, что я сослан был за убийство жены моей» [Достоевский 1972–1990: XXII, 47].

Но одновременно он, конечно, этим упоминанием и вводит «Мужика Марея» в контекстное соприкосновение с «Записками из Мертвого дома». С этого момента они должны рассматриваться как ближайший контекст друг друга, и это обосновано в том числе тем, что в «Записках...» в первой части ярко и подробно рассмотрено и глубоко прочувствовано «Рождество» (как процесс возникновения единого тела человечества), но «Пасха», которая должна была бы стать центром второй части, словно смыта, словно пустое место, дыра, вокруг которой строится текст второй части. Здесь Достоевский, наконец, прописал «Пасху», как она была постигнута им на каторге – и своим настаиванием на своей реальности и повествовании здесь от своего лица подчеркнул, что тайна Пасхи, тайна возможного воскресения и преображения человека, всегда в нем присутствующая и из него неисторгаемая – это главное, что он вынес с каторги. Однако, упомянув здесь о «Записках из Мертвого дома», Достоевский одновременно ввел в свой маленький великий рассказ и контекст Рождества, чрезвычайно в нем значимый.

Итак, обратимся ко второму воспоминанию: «Другой уже день по острогу “шел праздник”; каторжных на работу не выводили, пьяных было множество, ругательства, ссоры начинались поминутно во всех углах. Безобразные, гадкие песни, майданы с картежной игрой под нарами, несколько уже избитых до полусмерти каторжных, за особое буйство, собственным судом товарищей и прикрытых на нарах тулупами, пока оживут и очнутя; несколько раз уже обнажавшиеся ножи, – всё это, в два дня праздника, до болезни истерзало меня. Да и никогда не мог я вынести без отвращения пьяного народного разгула, а тут, в этом месте, особенно. В эти дни даже начальство в острог не заглядывало, не делало обысков, не искало вина, понимая, что надо же дать погулять, раз в год, даже и этим отверженцам и что иначе было бы хуже. Наконец в сердце моем загорелась злоба. Мне встретился поляк М-цкий, из политических; он мрачно посмотрел на меня, глаза его сверкнули и губы затряслись: “Je hais ces brigands!”⁴ – проскрежетал он мне вполголоса

⁴ Достоевский всегда осмысленно употребляет французский язык; как правило, его герои говорят на нем в том случае, если именно на французском сквозь бытовую фразу может

и прошел мимо. Я воротился в казарму, несмотря на то, что четверть часа тому выбежал из нее как полоумный, когда шесть человек здоровых мужиков бросились, все разом, на пьяного татарина Газина усмирять его и стали его бить...» [Достоевский 1972–1990: XXII, 46].

Здесь очень важна последовательность событий: в сердце рассказчика загорается злоба, вызванная тем, что в этот момент он не способен увидеть в окружающих его ничего, кроме изобилия наносной грязи, которую в этот миг он принимает за существо человека; он словно упирается взглядом в землю, засыпавшую гроб, не предполагая там уже ничего живого, а вернее – он словно сотворяет этот гроб своим взглядом – и словно в ответ на эту злобу извне звучат слова ненависти, подтверждающей, что грязь и есть *все*, что есть в этих «разбойниках»; ненависти убийственной, желающей уничтожения того, что так яростно ненавидят.

Заметим, что слова М-цкого не звучат (или у них нет шанса быть воспринятыми) до тех пор, пока злоба не возникнет внутри. Наше внутреннее определяет мир вокруг нас, словно подчеркивает Достоевский. Но мир вокруг нас позволяет нам увидеть уродство того, что изнутри воспринимается как праведное негодование. Мир дает нам внятную и адекватную обратную связь – если мы готовы ее воспринять. Познать себя мы можем, лишь смотря на то, как наши чувства отражаются вовне. И после того, как мы увидим их в их истинном виде – нам будет дан шанс их изменить.

проступить образ Священной истории, необходимый писателю (то, что герои при этом дворяне – причина, *позволяющая* ввести французский язык в текст, а вовсе не *цель* его введения). Но эта французская фраза, кажется, ничего не дает дополнительно по отношению к такой же фразе на русском языке. Здесь Достоевский имеет в виду иной смысл – смысл максимальной – в том числе, языковой – отстраненности говорящего от тех, о ком он судит. Смысл использования французского в этом случае проясняется из текстовой рифмы: в самом начале второго, «внутреннего» воспоминания Достоевского присутствуют, казалось бы, совсем непонятно к чему, слова о французских уроках (так что можно даже счесть французскую фразу М-цкого тем триггером, который подключает забытое воспоминание к тому, что происходит сейчас, то есть – выполняющей важнейшую функцию в тексте, делающей возможным соединение жизненных событий в единое событие с преобразующим функционалом и производящей, благодаря этому, воскресение автора): «Мне припомнился август месяц в нашей деревне: день сухой и ясный, но несколько холодный и ветренный; лето на исходе и скоро надо ехать в Москву опять скучать всю зиму за французскими уроками, и мне так жалко покидать деревню» [Достоевский 1972–1990: XXII, 47]. Здесь французский присутствует как область удаления от живой жизни, область сокращения свободы, как то пространство, из которого хочется вернуться в пространство родной земли и родного языка (который здесь общий для мужика и его барчонка), в то время как М-цкий говорит по-французски именно потому, что для него это последняя область свободы, недоступная окружающим его «разбойникам». Так Достоевский подспудно объясняет, почему у поляков не могло быть таких воспоминаний – разный язык у шляхты с поработленным народом – словно разная почва, разная родина.

Надо заметить, что ненависть М-цкого сложно соотносится с описанием избияния Газина, от вида которого рассказчик в ужасе спасался на улице – и которое вдруг *предпочел* этой ненависти, вернувшись сразу же после слов М-цкого в казарму. Продолжим цитату: «... шесть человек здоровых мужиков бросились, все разом, на пьяного татарина Газина умирять его и стали его бить; били они его нелепо, верблюда можно было убить такими побоями; но они знали, что этого Геркулеса трудно убить, а потому били без опаски. Теперь, воротясь, я заметил в конце казармы, на нарах в углу, бесчувственного уже Газина почти без признаков жизни; он лежал прикрытый тулупом, и его все обходили молча: хоть и твердо надеялись, что завтра к утру очнется, “но с таких побоев, не ровен час, пожалуй, что и помрет человек”» [Достоевский 1972–1990: XXII, 46]. Каторжники, избивающие Газина, надеются на его воскресение – физическое, если не духовное. Нельзя не обратить внимания на то, что образ накрытого тулупом, бесчувственного, без признаков жизни Газина внутри празднования Воскресения Господня начинает нести на себе отблеск мертвого Христа, с той лишь разницей, что окружавшие Христа в момент Его смерти воскресения не ждут, отчаявшись, а здесь на воскресение надеются изо всех сил. И именно эта надежда на воскресение того, кого сами забили до полусмерти, потому что терпеть его было уже совсем невозможно и для жизни окружающих опасно – и есть то, что оказывается для молодого Достоевского предпочтительнее холодной и убийственной ненависти М-цкого, не ждущего – и не желающего – для этих «нелюдей» никакого воскресения.

Достоевский не случайно в рассуждении о том, ожидать ли воскресения Газина, говорит о верблюде и Геркулесе: «верблюда можно было убить такими побоями; но <...> этого Геркулеса трудно убить, а потому били без опаски» [Достоевский 1972–1990: XXII, 46]. Фраза построена так, словно цель бьющих убить верблюда – и сохранить Геркулеса. И если верблюд – наиболее памятный всем образ невхождения в Царство Небесное («удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие» (Мф. 19, 24)) – то Геркулес – это как раз образ героя, вошедшего, несмотря на все препятствия и заблуждения, в результате своих правильных выборов, в царство небесное и воссоединившегося со своим богом-отцом⁵. Каторжники словно стремятся убить

⁵ Давид Штраус, чью книгу Достоевский хорошо знал, в главе «Мессия-Иисус выдерживает искушение, которого не выдержал в пустыне введомый Моисеем народ израильский», ставит Геркулеса (единственного в этом ряду небиблейского персонажа) в ряд еврейских праотцев, выдержавших испытание, что в этом отношении уравнивает их со Христом, взявшим на себя испытание, которое не прошел народ израильский: «Геркулесу, по словам Ксено-

животное в человеке – и сохранить в нем героя. М-цкий не различает разных уровней и составов человека за пеленой черной злобы, в один момент времени единой с Достоевским – но от которой тот тут же отходит, едва увидев ее отражение в глазах другого. Интересно, что Достоевский, вернувшись, как бы ложится вместе с Газиным – ожидать собственного воскресения от злобы и ненависти: «Я пробрался на свое место, против окна с железной решеткой, и лег навзничь, закинув руки за голову и закрыв глаза» [Достоевский 1972–1990: XXII, 46].

Итак, автор возвращается в казарму. Он ложится и уходит в воспоминания, по видимости, сбегая из неприглядной действительности – а на самом деле – начиная процесс ее связи с первым воспоминанием и последующей проработки: «Я любил так лежать: к спящему не пристанут, а меж тем можно мечтать и думать. Но мне не мечталось; сердце билось беспокойно, а в ушах звучали слова М-цкого: “ Je hais ces brigands!”» [Достоевский 1972–1990: XXII, 46-47]. И – как бы мимоходом сообщает нам, как он работает с событием реальности для того, чтобы создать его *истинный* образ:

«Эти воспоминания вставляли сами, я редко вызывал их по своей воле. Начиналось с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу выростало в цельную картину, в какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому и, главное, *поправлял* его, *поправлял* непрерывно, в этом состояла вся забава моя» [Достоевский 1972–1990: XXII, 47].

Из *детали* возникает *цельная картина*, которая есть *цельное и сильное впечатление*. Данный пассаж, кстати, указывает нам на способ анализа, адекватный способу построения текста Достоевского: именно деталь,

фонта, довелось выдержать испытание – сделать выбор в таком возрасте, когда юноша уже начинает владеть собой и обнаруживает, пойдет ли он стезей добродетели или порока (Мемораб. II 1, 21). Аврааму пришлось выдержать испытание веры и послушания – исполнить повеление Божие о заклании единородного сына своего – в преклонном возрасте (Быт. гл. 22). Но народ израильский, по словам пророка Осии (11:1), был еще молод, когда Иегова наименовал его сыном своим и вызвал из Египта и затем испытывал его послушание в течение 40 лет, заставив его странствовать по пустыне и претерпеть всякие лишения и напасти (Втор. 8:2). Давиду при начале его общественной деятельности, когда он был помазан Самуилом и преисполнился Святого Духа (по свидетельству редактора книг Царств), довелось выдержать испытание – единоборство с Голиафом, филистимлянским великаном (1 Цар. гл. 17). Все испытания благополучно и успешно выдержали Авраам, Давид, а также Геркулес, но народ израильский испытания не выдержал: он возроптал на Иегову и предался слагостобию и идолослужению, хотя он в данном случае поступил так, как поступила первая чета человеков, которая тоже послушалась лживых речей змия и потому была изгнана из рая и лишена благ древа жизни» [Штраус: 314].

почти неприметная черта может и должна становиться его отправным пунктом, и, следуя за приключениями этой детали, мы способны будем воспроизвести линии смыслов, заложенные в текст писателем. Целостный анализ можно начинать с любой точки, с любой «неприметной черты», поскольку все в тексте оказывается сцеплено и сплетено друг с другом, и не просто сцеплено, но этой «неприметной чертой» и порождено, из нее и вырастает.

Цельное и сильное впечатление подлежит авторскому анализу, то есть в нем вскрывается его глубинный смысл, обнаруживаются «концы и начала», не явленные читателям в «насушном видимо-текущем», если изложить его так, как оно протекало, но могущие быть обнаруженными там художником, «имеющим глаз» – и затем путем *придания новых черт* этот смысл, этот фундамент, эта основа мироздания⁶, первоначально заметные лишь автору, все более *проявляются* в цельной картине, почему процесс этот и назван автором *поправлением*. Изменяя изначально присущие воспоминанию черты, которые не способствовали проявлению смысла события, а, следовательно, были *случайными*, и придавая ему новые черты, *проявляющие смысл события*, автор не изменяет, не искажает, а *поправляет*, проясняет картину, позволяя выявиться смыслу предельно отчетливо, – так, чтобы «читатель, прочтя роман, совершенно так же понял мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение»⁷.

⁶ А как основу мироздания, как место нахождения «концов и начал» герой Достоевского, как мы помним, в романе «Братья Карамазовы» описывает Библию: «Что за книга это Священное Писание, какое чудо и какая сила, данные с ней человеку! Точно *изваяние мира и человека и характеров человеческих, и названо все и указано на веки веков*. И сколько тайн разрешенных и откровенных...» [Достоевский 1972–1990: XIV, 265]. Укажем также на то, что «концы и начала», находящиеся за пределами «насушного видимо-текущего», – это отчетливая, хотя и перевернутая цитата – так четырежды называет себя Христос в Откровении Иоанна Богослова: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» (Откр. 1, 8); «Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний» (Откр. 1, 10); «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 21, 6); «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний» (Откр. 22, 13). Вот что является глубинным центром, внутренним образом, прозреваемым писателем, «имеющим глаз», в каждом явлении повседневной жизни.

⁷ Эта обеспеченная поправленной реалией способность читателя к полному пониманию авторского замысла, или как мы бы сейчас сказали, к абсолютной адекватной интерпретации, для Достоевского является единственным истинным критерием художественности: «Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» [Достоевский 1972–1990: XVIII, 80].

Интересно, что в том высказывании о природе творчества, из которого я здесь заимствую ключевые слова, Достоевский утверждает принципиальное сродство структуры образа реальности со структурой образа великого художественного произведения: «Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, – и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем *глубину*, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: **на чей глаз и кто в силах?** Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала – это всё еще пока для человека фантастическое» («Дневник писателя». 1876. Октябрь. Гл. 1, подглавка III. Два самоубийства [Достоевский 1972–1990: XXIII, 144-145]).

Поэтому факты действительной жизни и не нуждаются в коренной переработке, но лишь в *поправлении* – и это отнюдь не делает Достоевского документалистом и не лишает целостности художественное произведение, которое, казалось бы, может быть представлено как мозаика из таких «поправленных» фактов. Но – следует попутно отметить – что при комментировании текстов указание на факты-прототипы должно сопровождаться анализом этих «поправлений» художника – в противном случае такой комментарий будет лишь «рассыпать» художественное произведение и дезориентировать читателя, радикально отвлекая его внимание от авторского замысла.

В этот раз, в страшной каторжной казарме, Достоевский вспоминает о своей детской встрече с «русским человеком из простонародья». Двадцать лет разницы между воспоминаниями снимаются как кора, как защитный слой, возвращая автору детскую чистоту и открытость миру. Для того, чтобы увидеть *внутреннее* другого, ему прежде всего нужно вновь получить доступ к своему *внутреннему*, к себе, еще не запортому в ту корку наносной грязи, что выросла за двадцать лет. Потому что есть вещи, которые мы не видим не из-за того, что они скрыты коркой наносной грязи на другом; есть вещи, которые мы не видим из-за нашей собственной наносной грязи, застилающей наш взгляд, блокирующей наши способности восприятия. Автору нужно вернуться к себе до момента (или в самый момент) встречи со страшной и абсолютной

смертью, радикально искажающей перспективу человеческого видения; смертью, которая есть источник всякой грязи и от которой пытаются спрятаться в кору самости, хотя самость – как раз ловушка, подготовленная смертью для нас; смертью, явленной в рассказе в образе волка. Но к этому мы еще вернемся.

Мальчик играет на природе и слышит, как недалеко мужик «пашет *круто в гору* и лошадь идет трудно, а до меня изредка долетает его окрик: “Ну-ну!”» [Достоевский 1972–1990: XXII, 47]. Если мы приедем в усадьбу Достоевских «Даровое», мы увидим, что пахать *круто в гору* там негде. Это равнина. Да это видно и из описания местности в «Мужике Марее». О чем же Достоевский начинает вести речь, *поправляя* свои воспоминания? Речь идет о движении вверх не физическом – а духовном. Пахота земли – это образ труда над собой, духовной работы подъема, вспахивания своей собственной почвы, на которую должны упасть и принести плод семена Господни – которые есть семена свободы, как мы увидим из дальнейшего. Этот смысл вносит Достоевский в образ пахущего мужика, *поправляя* свое воспоминание.

И вдруг безмятежно играющему мальчику слышится крик: «Волк бежит!» Он бросается прочь, «вне себя от испуга» – так же, как будучи взрослым, он *выбежал* «как полоумный» из казармы, когда увидел, как мужики бьют пьяного татарина, – но в этом первом воспоминании, открывающемся в сердцевине второго воспоминания и связываемом с ним сигнальными словами, он «*выбежал* на поляну, прямо на пашущего мужика» [Достоевский 1972–1990: XXII, 48].

Здесь – в детском воспоминании – мужик – не источник чудовищной угрозы, а защитник и спаситель. Не тот, *от кого* он бежит, – тот, *к кому* он бежит. «Наш мужик». Достоевский даст удивительно внятную «текстовую рифму» к этой ситуации. Мальчик бежит от *волка* – но вполне приходит в себя и чувствует себя в полной безопасности, «вполне ободрился», только тогда, когда к нему кидается «наша дворовая собака *Волчок*» [Достоевский 1972–1990: XXII, 49]. Защитник оказывается скрыт в том, кто кажется источником опасности – как под именем волка обнаруживается собака. И поэтому нужно искать защиту не *от* него, а *в нем*. *Глубоко в нем...*

Но почему именно волк так ужасно пугает мальчика и становится символом встречи со смертью, символом страха смерти? Волк для ребенка – это не соперник, не враг, а именно чистый и беспримесный ужас – потому что ребенок для волка – это просто *пища*. «Придет серенький волчок и ухватит за бочок», – это колыбельная о смерти.

Столкновение с волком – это тотальное овеществление маленького человека. Это ощущение себя как *почти пицци* вновь возникнет у автора перед лицом каторжных. «Разбойник» – тот, кто добывает себе пропитание, отнимая у человека жизнь за крошку ресурса. И в этом смысле показательна так запомнившаяся Достоевскому рассказанная на каторге и записанная в «Сибирскую тетрадь» байка о разбойнике, наставлявшем своего сына, зарезавшего мужика и обнаружившего у него одну лишь луковицу: «Дурак! Луковица – ан копейка <...>. Сто душ, сто луковиц – вот те рубль» [Достоевский 1972–1990: IV, 235]. **Другой несет тебе смерть** – вот что ощущает и от чего пытается убежать Достоевский в этот Великий Праздник Воскресения.

Мужик Марей – тот, кто спасает ребенка от страха смерти, а для взрослого переворачивает убивающее ощущение на противоположное: **другой несет тебе жизнь и заслоняет от смерти.**

Чрезвычайно важны слова, которыми Марей успокаивает ребенка.

«- Что ты, что ты, какой волк, померещилось; вишь! Какому тут волку быть! – бормотал он, ободряя меня. Но я весь трясся и еще крепче уцепился за его зипун и, должно быть, был очень бледен. Он смотрел на меня с беспокойною улыбкою, видимо боясь и тревожась за меня.

- Ишь ведь испужался, ай-ай! – качал он головой. – Полно, рódный. Ишь малец, ай!

Он протянул руку и вдруг погладил меня по щеке.

- Ну, полно же, ну, Христос с тобой, окстись. – Но я не крестился; углы губ моих вздрагивали, и, кажется, это особенно его поразило. Он протянул тихонько свой толстый, с черным ногтем, запачканный в земле палец и тихонько дотронулся до вспрыгивавших губ моих.

- Ишь ведь, ай, – улыбнулся он мне какою-то материнскою и длинною улыбкой, – Господи, да что это, ишь ведь, ай, ай!

Я понял наконец, что волка нет...» [Достоевский 1972–1990: XXII, 48].

Сначала Марей говорит мальчику (которого называет «рódный», «малец»: слова эти словно формируют внутри высказывания атмосферу рождения младенца, родов, поддержанную и странными повторяющимися восклицаниями словно внезапной боли: «ай, ай»), что с ним Христос, и что надо креститься. Но это еще не успокаивает ребенка. А затем улыбка Марей, бывшая прежде «беспокойною», становится «длинною» и «материнскою» (словно рождение произошло, и роженица смотрит на младенца) – и он, говоря, по видимости, некую непонятную, состоящую из междометий фразу, по сути, обращается к ребенку со словом: «Господи». После чего тот наконец понимает, что волка нет. Станным

образом Достоевский здесь показывает процесс рождения в человеке – Бога, ощущения в себе – божественного образа, неподвластного смерти, побежденной Христом. Потому что если Христос с тобой, то это еще ничего не говорит о твоём собственном бессмертии. Но если Христос в тебе – то смерти нет. Другой становится здесь пространством, в котором в тебе может родиться Бог. В маленьком Достоевском Бог рождается во взгляде мужика Маррея. Большой Достоевский понимает, что он сам может обладать этим рождающим взглядом по отношению к другому.

Очень важно в «Мужике Маррее», что волка на самом деле – нет. Крик о волке лишь слышался мальчику.

А вот собака Волчок – есть.

Волк, пугающий ребенка до потери себя, – лишь мираж, ошибка восприятия, наведенная слухами и чужими рассказами угроза. Собака Волчок, с которой мальчик «вполне ободрился» (не только пришел в себя, но и как бы внутренне пробудился) – прямая и несомненная реальность.

Поэтому меняется радикально взгляд Достоевского: «И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную силплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Маррей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце. Встретил я в тот же вечер еще раз и М-цкого. Несчастный! У него-то уж не могло быть воспоминаний ни об каких Марреях и никакого другого взгляда на этих людей, кроме “Je hais ces brigands!” Нет, эти поляки вынесли тогда более нашего!» [Достоевский 1972–1990: XXII, 49–50].

Так для Достоевского восстанавливается *человеческий образ* в клейменом каторжнике. Благодаря своему детскому воспоминанию он научается видеть *сквозь* наносную грязь, он обретает «глаз художника», проникающий в глубину вещей, – но, заметим, не гордится этим перед польским заключенным, а сочувствует ему (в восклицании: «Несчастный!» – нет никакого сарказма, зачастую придаваемого ему чтецами рассказа – и это нужно особенно подчеркнуть).

Достоевский понимает, что дарованный ему в этот миг, открывшийся у него *глаз* – не заслуга, а *привилегия*, полученная благодаря наличию у него детского воспоминания. Привилегия, которой он теперь обязан

поделиться с другими, с любимым в человечестве (художник, в некотором смысле, становится прозревающим глазом всего человечества, он – орган совокупного человечества, который обязан служить всем), и особенно – с теми, кто не встретился в детстве ни с какими Марьями. В этом смысле можно сказать, что рассказ написан **для** М-цкого, что он – главная фигура рассказа, что именно он – главный адресат автора: тот, кто послужил для него зеркалом его собственной злобы, началом его перерождения, и кому он не смог помочь тогда, но пишет теперь для того, чтобы помочь ему хотя бы сейчас. Рассказ призван и предназначен стать тем событием, тем святым воспоминанием детства, которое отсутствует у М-цкого и подобных ему, тем, которое сможет изменить характер их видения, характер их взгляда на человека.

Но для Достоевского в процессе его воскресения и обретения глаза художника восстанавливается не только человеческий образ. Восстанавливается и *красота* этого образа. И красота образа, как всегда у Достоевского, оказывается *женственной*. «Человеческий образ» мужика напоминает нам о Боге-Отце, как Его иногда изображали: «мужик лет пятидесяти, плотный, довольно рослый, с сильною проседью в темно-русой окладистой бороде»⁸. Но имя мужика – это имя, которого *не бывает* («не знаю, есть ли такое имя»⁹ [Достоевский 1972–1990: XXII, 48] – пишет Достоевский), – то есть, не бывает в русском языке в мужском роде (в европейских языках оно вполне обычно), потому что это – женское имя «Мария». И вспоминать на каторге Достоевский будет о его женственной, *материнской* нежности:

«...припомнилась эта *нежная, материнская* улыбка бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой: “Ишь ведь, испужался, малец!” И особенно этот толстый его, запачканный в земле палец, которым он тихо и с *робкою нежностью* прикоснулся к вздрагивавшим губам моим. Конечно, всякий бы ободрил ребенка, но тут в этой уединенной встрече случилось как бы что-то совсем другое, и если бы я был **собственным его сыном**, он не мог бы посмотреть на меня сияющим более светлою любовью взглядом, а кто его заставлял? Был он

⁸ Практически так будет изображен Бог-Отец на росписи потолка в Миланской крепости (Замке Сфорца), в Герцогской часовне (XV век).

⁹ И именно в силу этого «сомнения» автора очевидно по ложному пути идут исследователи, объясняющие имя «Марей» как просторечный вариант имени «Марий» и проводящие на этом основании длинное сопоставление «нашего мужика» с римским полководцем (см.: [Ветловская: 30 и далее]): в существовании имени «Марий» Достоевский не сомневался, а здесь ему именно нужно, чтобы читатель ощутил всю невероятность происходящего. Это еще одно целенаправленное «поправление воспоминания», поскольку согласно воспоминаниям А.М. Достоевского, «Марей» звали Марком (см.: [Достоевский 1972–1990: XXII, 344–345]).

собственный крепостной наш мужик, а я его барчонок; никто бы не узнал, как он ласкал меня, и не наградил за то. Любил он, что ли, так уж очень маленьких детей? Такие бывают. Встреча была уединенная, в пустом поле, и только Бог, может, видел сверху, каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою *тонкою*, почти *женственной нежностью* может быть наполнено сердце грубого, зверски невежественного крепостного русского мужика, еще и не ждавшего, не гадавшего тогда о своей свободе» [Достоевский 1972–1990: XXII, 49].

«Крепкий и плотный мужик с окладистой бородой» в глубинной точке своего образа, там, где открывается его *красота*, оказывается нянчащей и опекающей, преизобильно милующей Матерью¹⁰ (*особо* вспоминающийся автору испачканный в земле толстый (то есть – подчеркнуто плотский: ведь Мария – источник плоти Бога) палец, которым он словно причащает испуганного ребенка земле, в сочетании с именем, воспроизводит столь значимое для Достоевского: «Богородица – мать сыра-земля»).

Так мир спасет красота – если нам удастся выкопать из-под наносной грязи свой человеческий образ – и разглядеть человеческий образ за наносной грязью других. А потом – выпустить из глубины своего добротного, плотного, крепкого – защищенного – человеческого образа – *ее* – беззащитную (потому что – не защищающуюся), безоглядно отдающуюся, без меры милующую – *красоту*.

Но Достоевский не только использует здесь имя Богоматери для создания и проявления значений собственного художественного текста – он также и одновременно использует свой текст для экзегезы текста библейского. И если первое есть действие писателя, то второе – это действие богослова. Это общий принцип создания его произведений: Достоевский, «соединяя» свой текст с библейским текстом или христианской историей цитатой или аллюзией, далее в самом «теле» художественного текста, в его сюжете и структуре вскрывает неожиданные смыслы источника, сообщает нам нечто не только о персонаже – но и о Христе. Иными словами, он сначала использует аллюзию для того, чтобы сообщить дополнительные смыслы тексту, в который он вводит аллюзию, а затем – чтобы сообщить нам некоторые дополнительные смыслы о том тексте, к которому аллюзия отсылает. Соединяя таким образом библейский текст или сюжет

¹⁰ Так и у Бога-Отца, изображенного в Миланской крепости, под окладистой бородой открывается нежная обнаженная женская грудь. Вообще, изображение «Отца кормящего» было не слишком частым, но отнюдь не исключительным явлением в христианском искусстве.

с конкретной рассказываемой им в данный момент историей, он лишает отстраненности наше восприятие библейской истории, он как бы ввергает нас в самую пучину ее, делает ее для нас не богословской отвлеченностью, а вновь новостью, «скандалом» и «безумием» (см. 1Кор. 1, 23).

Итак, попробуем теперь, обратясь к последней приведенной нами цитате, понять, не что образ Марии дает для понимания образа Марея, а что образ Марея дает для понимания Марии; как Достоевский, через сопоставление этих образов взрывает наше застывшее сусальное представление о Божьей Матери. Через встречу *зверски невежественного* мужика с его барчком, через смиренную и любовную службу низшего, но пока сильнейшего, слабому и бессильному пока высшему Достоевский передает дистанцию, отделяющую человека – Марию – от Бога и Его Сына. Он заставляет нас ощутить эту непредставимую дистанцию через ту, которую нам гораздо легче вообразить и воспринять. Бесконечную дистанцию – и всю решимость и свободу Марии, решившейся – и захотевшей – эту дистанцию преодолеть (или – пренебрегшей ей (как Марей) в порыве любви и заботы) – и принять «как собственного сына», с материнской нежностью Того, кто все-таки Ее больше, чем «барчонок» – Ее Бог (и здесь совсем по-особому заиграет жест Марея, пальцем, запачканным в земле, прикасающегося к губам мальчика: так Мать приобщает к земле Дитя, земле не принадлежащее: приобщает к ее бедам и бедности, но и к даваемым ею возможностям роста. Христос дважды будет покоиться во чреве земли – в Рождестве и в Погребении, земля родит Его и в эту жизнь – и в жизнь иную).

Это Ее самоотверженное принятие и материнская нежная забота о Высшем оказываются путем к свободе не только для Нее, но и для всего человечества (так же как просвещенная нежность Марея оказывается для Бога (и Достоевского) свидетельством готовности к свободе всего русского народа). И отныне в глубине каждого человека Бог видит Ту, что ответила на Его призыв и с заботой приняла под свою опеку Его младенческую слабость. Так же, как в глубине всякого каторжника Достоевский видит Марея.

Красота *любого* человека для Бога становится неуничтожима потому, что Его, Бога, нянчила и защищала Богоматерь. И в свете богословского толкования мы можем глубже прочесть уже приведенную прежде цитату – как свидетельство бесконечной и неумирающей надежды Бога на человека, перед Которым свободой человеческой воли закрыты все не открывшиеся Ему своим собственным движением сердца: «И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что

могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сильную песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце» [Достоевский 1972–1990: XXII, 49-50].

Таким образом каторжная Пасха становится для Достоевского моментом рождения его как художника, раскрытия у него «глаза художника», видящего человека как **красоту** (Марию, в Благовещении *впускающую* Бога пребывать с человеком, то есть – открывающую и осуществляющую возможность преобразования всякого человека – в Богочеловека), заключенную в **человеческом образе**, который может стать ее гробом, засыпанный, как землей, **наносной грязью**, – но грязь может обернуться плодоносящей землей, а человеческий образ может стать местом воскресения красоты – и тогда преобразится сам и сможет преобразить других, как стал «живоносным» гроб Господень, «источник нашего воскресения»¹¹.

Список литературы

1. *Ветловская В.Е.* «Дневник писателя» за 1876 год: О мужике Марее // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. М.: ИМЛИ РАН, 2018. № 1. С. 21–58.
2. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: Наука, 1972–1990.
3. *Касаткина Т.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.
4. *Штраус Д.* Жизнь Иисуса: Кн. 1 и 2. Пер. с нем. В. Ульриха. М.: Республика, 1992. 528 с.

References

1. *Dostoevskij F.M.* Polnoe sobranie sochinenij v 30 tomah [*The Complete Works in 30 vols.* (In Russ.)]. Leningrad, Nauka, 1972–1990.
2. *Kasatkina T.* Svyashchennoe v povsednevnom: Dvusostavnyj obraz v proizvedeniyah F.M. Dostoevskogo [*Sacral in the Ordinary* (In Russ.)] Moscow, IMLI RAN, 2015. 528 p.
3. *Shtraus D.* Zhizn' Iisusa: Kn. 1 i 2. Per. s nem. V. Ul'riha [*The Life of Jesis: Book 1 and 2.* Trans. from German by V. Ulrich (In Russ.)]. Moscow, Respublika, 1992. 528 p.
4. *Vetlovskaya V.E.* «Дневник pisatelya» за 1876 год: О muzhike Maree // Dostoevskij i mirovaya kul'tura. Filologicheskij zhurnal [*"The Writer's Diary" for 1876: About the Peasant Marey.* Dostoyevsky and the World Culture. Philological journal (In Russ.)]. Moscow, IMLI RAN, 2018. № 1. Pp. 21-58.

¹¹ «Яко Живоносец, яко рая краснейший, воистину и чертога всякаго царскаго показася светлейший, Христе, гроб Твой, источник нашего воскресения». Тропарь Пасхи в православной Церкви.