

Лаура САЛЬМОН
Università di Genova

Значение “неназванного имени” пленника в рассказе о Великом Инквизиторе Достоевского¹

Любой окольный, причудливый и извилистый путь
состоит из определённого числа прямых,
не причудливых и не извилистых отрезков.
(Дуглас Р. Хофтадтер)

1. Парадокс, двусмысленность и раздвоение в Великом инквизиторе

“Великий инквизитор” (далее *ВИ*) представляет собой одноименную пятую главу второй части пятой книги (с красноречивым названием “*Pro и contra*”) последнего романа Достоевского, *Братья Карамазовы*. Это рассказ в пару десятков страниц, который, по единодушному признанию критиков иcommentаторов, является собой непревзойдённый шедевр. Этот небольшой “текст в тексте” привлекал внимание не только славистов и филологов, но и философов, теологов, историков и психоаналитиков разных эпох и культур. Согласно Николаю Бердяеву, он есть «вершина творчества Достоевского»;² для Зигмунда Фрейда это «одно из высочайших достижений мировой литературы»;³ для Константина Мочульского – «величайшее создание Достоевского»;⁴ Витторио Странда называет его «вершиной творчества Достоевского в рамках гениального романа»;⁵ Джозеф Франк отмечает, что *ВИ* «достигает вы-

1 Первоначальная версия: Laura SALMON, “Il significato del ‘nome non detto’ del ‘Prigioniero’ nella narrazione del Grande Inquisitore dostoevskiano”, *Il nome nel testo*, 17, 2015, pp. 369-386.

2 Николай А. БЕРДЯЕВ, *Мироозерцание Достоевского* (Прага: YMCA-Press, 1923), с. 195.

3 Зигмунд ФРЕЙД, “Достоевский и отцеубийство”, in Зигмунд ФРЕЙД, *Художник и фантазирование*, пер. с нем., под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова (Москва: Республика, 1995), с. 285-294: 285.

4 Константин В. Мочульский, *Достоевский. Жизнь и творчество* (Париж: YMCA-Press, 1980), с. 508.

5 Vittorio STRADA, “Su alcune letture problematiche del poema del Grande Inquisitore”, in Stefano ALOE (a cura di), *Su Fëdor Dostoevskij. Visione filosofica e sguardo di scrittore* (Napoli: La Scuola di Pitagora, 2012), pp. 45-55: 54.

сот, которые мало кто покорял, и которые, несомненно, никогда не были превзойдены».⁶

Определить *ВИ* крайне трудно с любой точки зрения: речь идет о по-вествовании в рамках потенциального литературного произведения («поэмы», «выдуманной», но не написанной Иваном Карамазовым, одним из протагонистов романа). В рамках романного замысла Иван предстает как личность мятежная, загадочная и противоречивая, способная запускать – в соответствии с явным “гипертрофированным сознанием” – некоторые глубинные экзистенциальные конфликты, которые, с одной стороны, мучили Достоевского-человека, а с другой, страстно увлекали гениального художника, жившего в нем. Иван не является *alter ego* своего автора и не замышлялся как таковой: он представляет собой художественный медиум между множеством персонажей, озвучивающих сложнейший контрапункт, то есть полифонию Достоевского, которую Михаил Бахтин определял как «*множественность самостоятельных и неслияных голосов и сознаний*».⁷

В качестве создателя и рассказчика *ВИ* Иван определяет свое потенциальное произведение как ненаписанную «поэму», действие которой разворачивается в Севилье «в самое страшное время инквизиции, когда во славу божию в стране ежедневно горели костры» (*ПСС* 14; 226), – поэму, существующую лишь в его воображении:

– Ты написал поэму?
 – О нет, не написал, – засмеялся Иван, – и никогда в жизни я не сочинил даже двух стихов. Но я поэму эту выдумал и запомнил. С жаром выдумал. Ты будешь первый мой читатель, то есть слушатель. Зачем в самом деле автору терять хоть единого слушателя, – усмехнулся Иван – Рассказывать или нет?
 – Я очень слушаю, – произнес Алеша.
 – Поэма моя называется «Великий инквизитор» вещь нелепая, но мне хочется ее тебе сообщить (*ПСС* 14; 224).

Иван рассказывает Алеше сюжет поэмы – по сути, монолога – давая художественную жизнь замысловатой апории, в которой переплетает-

6 Joseph FRANK, *Dostoevsky. The Mantel of the Prophet. 1871-1881* (Princeton: Princeton University Press, 2002), p. 600. Все русские переводы с иноязычных изданий – работа Дарьи Фарафоновой.

7 Михаил М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского* (Москва: Изд. «Э», 2017), с. 223; курсив в тексте.

ся богословие, социально-политическая и экзистенциальная проблематика. Основной парадокс *ВИ* состоит в том, что повествование внешне будто бы принимает форму диалога, но на деле является монологом великого инквизитора, обращённым к безмолвному и неподвижному со-протагонисту – «пленнику». Последний ни разу не называется Иваном по имени, но упоминается в трех следующих формах:

- 1) нарицательным именем «пленник»,
- 2) нарицательным именем «узник»,
- 3) личными местоимениями *ты/он*.

Значимость факта, что оба героя столь ключевого по смыслу эпизода лишены собственных имен (и что, в частности, личность пленника остается неопределенной), подчеркивается тем, насколько он необычен, а значит, не случаен, в творчестве Достоевского. Собственные имена в произведениях Достоевского не раз становились предметом исследования; они явно несут в себе символическое значение, часто являются «говорящими» и выполняют конкретные мифопоэтические функции.⁸ В частности, Моисей Альтман в самой известной монографии по ономастике Достоевского показал, что в творчестве великого русского художника собственные имена соотносятся, с одной стороны, с литературным прототипом, а с другой – с человеческим типом, который каждый персонаж призван воплотить.⁹ В сходном ключе, но в менее известном труде, Чарльз Пассаж отмечает, что Достоевский редко допускал, чтобы персонаж оставался безымянным, и по крайней мере прибегал к инициалам.¹⁰

Тот факт, что столь символический персонаж как пленник остается неназванным, тем самым создавая эффект “зависания” и двусмысленно-

8 Ефим Курганов, *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»*. Опыт прочтения (Санкт-Петербург: Изд. журнала «Звезда», 2001), с. 18-19.

9 Моисей С. Альтман, *Достоевский. По вехам имен* (Саратов: Изд. Саратовского ун-та, 1975), с. 7-8.

10 Charles E. PASSAGE, *Character Names in Dostoevsky's Fiction* (Ann Arbor: Ardis, 1982), p. 13. По поводу начальных букв топографических наименований Дуглас Р. Хофштадтер приводит интересное соображение насчет «С. переулка» в *Преступлении и наказании*, под которым подразумевается Столлярный переулок: «Вероятно, Достоевский намеревался создать свой рассказ в реалистическом ключе – но не настолько реалистическом, чтобы читатель принял за чистую монету указание адресов, по которым было совершено преступление и произошли иные события, предполагающиеся сюжетом» – Douglas R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid* (New York: Basic Books, Inc, 1999 [1st ed. 1979]), p. 379.

сти, тем более примечателен, если учитывать, что Достоевский – посредством Ивана – действительно хотел изобразить Иисуса Христа (тогда почему же он оставил его “безымянным”?). Тем не менее, бесчисленные критики и комментаторы *ВИ* не замечают, что этот знаковый персонаж остается “безымянным”, и систематически отождествляют «пленника» с *Иисусом*, *Христом* или *Иисусом Христом*. По видимости, в этом отношении нет исключений, несмотря на большое разнообразие подходов, предложенных исследователями, критиками, писателями и философами за последний век с небольшим. Например, известный славист Санте Грачотти в относительно недавнем своем труде утверждает:

Христос не является непосредственным персонажем ни одного романа Достоевского – за исключением рассказа, представленного в форме *Легенды о Великом инквизиторе* одним из персонажей, Иваном Карамазовым; он появляется как действующее лицо в крайне эрудированном, но эмоционально насыщенном литературном цитировании. На самом деле, Христос в творчестве Достоевского – это вездесущий виртуальный персонаж, неизменный критерий сравнения и неизменный же источник вызова.¹¹

Это утверждение можно оспорить по существу. Если верно, что Достоевский был страстно увлечен фигурой Христа, и если согласиться с идеей, что его “внутренний Христос” действовал как “виртуальный персонаж”, то евангельский Христос не становится у Достоевского “непосредственным”, явным персонажем – тем более в *ВИ*. Великий инквизитор говорит со своим пленником *как если бы тот был Иисусом*, излагая ему свое понимание человеческой природы и “раздвоенной” этики, которая из этого понимания вытекает; притом совершенно не очевидно, что безмолвный персонаж, который ему вникает, действительно является Иисусом Христом. Инквизитор открыто выражает свое сомнение, и это сомнение сохраняется на протяжении всего повествования.¹² В соответствии с типичной для Достоевского техникой “зависания”, пленник не даёт ответа на вопросы старого инквизитора:

11 Sante GRACIOTTI, “Cristo e i suoi ‘doppi’ in Dostoevskij”, in Stefano ALOE (a cura di), *Su Fëdor Dostoevskij...*, pp. 57-72: 58.

12 Стоит отметить, что евангельский Иисус, представивший перед первосвященником Каиафой (Мф. 26:63-64 и Мк. 14:60-62), сначала молчит, но затем не просто заговаривает, а утверждает (вызывая гнев синедриона) свою близость к Богу. Безымянный герой Достоевского вызывает гнев верховного инквизитора, потому что молчит, потому что не открывается.

Это ты? ты? – Но, не получая ответа, быстро прибавляет: – Не отвечай, молчи. Да и что бы ты мог сказать? Я слишком знаю, что ты скажешь. Да ты и права не имеешь ничего прибавлять к тому, что уже сказано тобой прежде. Зачем же ты пришел нам мешать? Ибо ты пришел нам мешать и сам это знаешь. Но знаешь ли, что будет завтра? Я не знаю, кто ты, и знать не хочу: ты ли это или только подобие его, но завтра же я осужу и сожгу тебя на костре, как злайшего из еретиков (*ПСС* 14; 227).¹³

ВИ отражает глубинно фантазийное видение Ивана Карамазова без какой-либо претензии на историческое соответствие реальным персонажам, фактам, положениям религиозных трактатов. Как будет аргументировано далее, своего рода теодицея, которая вырисовывается из речи старого инквизитора, внутренне двойственна, непоследовательна и неразрешима. Нелепая и фантастическая основа *ВИ* не только заявлена в начале повествования – она подчеркивается обоими братьями в ходе рассказа Ивана:

– Я не совсем понимаю, Иван, что это такое? – улыбнулся все время молча слушавший Алеша, – прямо ли безбрежная фантазия или какая-нибудь ошибка старика, какое-нибудь невозможное *qui pro quo*?

– Прими хоть последнее, – рассмеялся Иван, – если уж тебя так разбаловал современный реализм и ты не можешь вынести ничего фантастического – хочешь *qui pro quo*, то пусть так и будет. Оно правда, – рассмеялся он опять, – старику девяносто лет, и он давно мог сойти с ума на своей идее. Пленник же мог поразить его своею наружностью. Это мог быть, наконец, просто бред, видение девяностолетнего старика перед смертью, да еще разгоряченного вчерашним автодафе во сто сожженных еретиков. Но не все ли равно нам с тобою, что *qui pro quo*, что безбрежная фантазия? Тут дело в том только, что старику надо высказаться, что наконец за все девяносто лет он высказывается и говорит вслух то, о чем все девяносто лет молчал (*ПСС* 14; 228).

Итак, *ВИ*, согласно суждению Ивана, представляет собой “излияние” старого инквизитора. Фигуру безымянного и молчаливого пленника – который может также оказаться “подобием” Христа, или же самозванцем – было бы более уместно определять как “возможно-Иисуса”.

¹³ Техника “зависания” почти навязчиво используется в *Идиоте*: она состоит в многократной постановке вопросов экзистенциального характера, на которые главный герой отвечает молчанием (см. Laura SALMON, “Dostoevskij e *L'idiota*: I principi del paradosso”, in Fèodor DOSTOEVSKIJ, *L'idiota* [Milano: Rizzoli, 2013], pp. 677-766).

Разумеется, еще до написания *ВИ* Достоевский наметил проект, согласующийся с его рационально выстроенной религиозной, политической и идеологической концепцией (резко антисоциалистической, антикатолической и православной), однако окончательный художественный текст, который родился вследствие воплощения этого проекта, не отражает, а *превосходит* его. Помимо несоответствия между сознательным замыслом и художественным результатом, последующая критическая интерпретация *ВИ* самим писателем, согласуясь с исходным проектом, оказывается в противоречии с утверждённым автором художественным текстом.¹⁴ В рукописях, предшествующих публикации романа, образ того, кто впоследствии в окончательной версии стал пленником, прямо именуется «*Christos*», то есть Христом (*ПСС* 15; 230). Более того, в упомянутом письме к Любимову Достоевский описывал инквизитора как символа «социалистов-иезуитов», которые стремились уничтожить человеческую совесть, превратив человечество в стадо животных, тогда как вера в Христа, по его мнению, была «единственным убежищем Русской Земли ото всех ее зол» (*ПСС* 30₁; 68). Еще более откровенно суждение, публично высказанное писателем во вступительном слове перед студентами Санкт-Петербургского университета на литературном утре (состоявшемся 30-го декабря 1879 года) перед чтением *ВИ*:

Один страдающий неверием атеист в одну из мучительных минут своих сочиняет диковинную, фантастическую поэму, в которой выводит Христа в разговоре с одним из католических первосвященников – Великим инквизитором. Страдание сочинителя поэмы происходит именно оттого, что он в изображении своего первосвященника с мировоззрением католическим, столь удалившимся от древнего апостольского православия, видит воистину настоящего служителя Христова. Между тем его Великий инквизитор есть, в сущности, сам атеист. Смысль тот, что если исказишь Христову веру, соединив ее с целями мира сего, то разом утратится и весь смысл христианства, ум несомненно должен впасть в безверие, вместо великого Христова идеала созиждется лишь новая Вавилонская башня. Высокий взгляд христианства на человечество понижается до взгляда как бы на звериное стадо, и под видом *социальной любви* к человечеству является уже не замаскированное презрение к нему. Изложено в виде разговора двух братьев. Один

¹⁴ Окончательный текст *ВИ* был отправлен Достоевским в редакцию *Русского вестника* (где печатались *Карамазовы*) 9 июня 1879 года; по крайней мере, так следует из письма к Николаю Любимову от 11 июня 1879 года (см. *ПСС* 30₁; 68).

брат, атеист, рассказывает сюжет своей поэмы другому (*ПСС* 15; 198).¹⁵

Данная интерпретация, соответствующая идеологии Достоевского-мыслителя и Достоевского-человека, не согласуется с литературным текстом *ВИ*, чья повествовательная стратегия, напротив, основывается – в радикально полифоническом ключе – на идеологической *неопределенности*, а именно на подвешивании авторского суждения относительно ряда ключевых противопоставлений: между Христом и его подобием (самозванцем), между свободой духа и свободой от голода, между словом и молчанием, между милосердием и гордыней.

Как будет подробнее сказано далее, в *ВИ* выстраивается отчётичная структура раздвоения, «искажённой зеркальности», которая объединяет двух протагонистов согласно структуре, типичной для литературного “двойника”. То, что тема раздвоения была центральной для Достоевского-художника (в том числе сознательно), является фактом, который он сам разъяснил в *Дневнике писателя* 1877 года;¹⁶ но это можно проследить в каждом его литературном произведении, и более чем где-либо – в *ВИ*. Если мы соблюдаем функциональную конвенцию художественного вымысла, то из амбивалентного построения образа пленника и парадоксальной структуры “монолога между двумя” отчетливо вырисовывается типичная модель “диалога в зеркале”.

Тайна безымянного пленника предстает, таким образом, как важнейший поэтический “узел” *ВИ*. Весьма уместно наблюдение Витторио Страды¹⁷ о том, что *ВИ* представляет собой «двойную загадку», поскольку автор вложил в этот текст не только свою знаменитую антракатическую идеологию, но прежде всего «собственную внутреннюю мучительную борьбу сомнения и веры», которая выходит далеко за рамки мнения мыслителя:

Великий инквизитор хочет “откорректировать” не весть Христа, а весть Христа из поэмы [...]. И Христос, и его отступник – Великий инквизитор

¹⁵ Цитируемый отрывок, дошедший до нас в авторской рукописи, хранится в Российской Государственной библиотеке, фонд 93.1.2.2 (см. *ПСС* 15; 49); ему предшествует заглавие «Вступительное слово...» (добавленное рукой второй жены писателя Анны Григорьевны Достоевской; *ibid.*).

¹⁶ По поводу повести *Двойник*, которая, по его мнению, ему «положительно не удавалась», Достоевский все же признавал, что «идея ее была довольно светлая», добавляя, что серьезнее он «никогда ничего в литературе не проводил» (*ПСС* 26; 65).

¹⁷ STRADA, p. 46.

в поэме – являются двумя ложными образами одного и того же демонического видения мира, которые рождаются из отношения к миру их создателя, Ивана.¹⁸

2. Монологическая идеология и поэтика двойственности

ВИ посвящены на сегодняшний день бесчисленные публикации на разных языках, включая недавний сборник монографических статей на итальянском языке.¹⁹ Некоторые авторы подчеркивают необходимость не обособлять *ВИ* от повествовательного контекста, в котором он возник и существует (а именно – в смысловом поле последнего романа Достоевского), тогда как другие следуют идеи Василия Розанова, мыслителя, современника Достоевского и первого комментатора *Легенды о Великом Инквизиторе* – наименование, автором которого сам Розанов и является. Розанов рассматривал *ВИ* как «отдельное произведение»,²⁰ которое можно было бы выделить из романа, и считал его чрезвычайно важным для того, чтобы выявить «самые сокровенные мысли автора».²¹ Оставляя в стороне вопрос о правомерности выделения одной главы из произведения, частью которого она является, мы сосредоточимся на «идеологическом» использовании *ВИ*, осуществленном критикой в ущерб эпистемологическому подходу, соотносимому с художественной природой текста. В самом деле, *ВИ* систематически толковался, анализировался и использовался как подлинный «манифест» философской, религиозной и идеологической позиции, приписываемой Достоевскому-человеку – в попытке обойти сугубо литературную интерпретацию того, что является его творением как художника.

Еще в 1923 году знаменитый русский философ Николай Бердяев утверждал, что с Достоевским «связаны и все формы нео-христианства»:²²

¹⁸ *Ibid.*, p. 48. Данная работа Стады представляет собой краткий и в высшей степени исчерпывающий обзор различных прочтений *ВИ*.

¹⁹ Renata BADII, Enrica FABBRI (a cura di), *Il Grande Inquisitore. Attualità e ricezione di una metafora assoluta* (Milano: Mimesis, 2013).

²⁰ Василий В. Розанов, *Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского* (Москва: Республика, 1996), с. 13.

²¹ *Ibid.*

²² Бердяев, с. 220.

«Легенда о “Великом Инквизиторе”» – вершина творчества Достоевского, увенчание его идейной диалектики. В ней нужно искать положительное религиозное мировоззрение Достоевского.²³

Это, хотя и авторитетное, утверждение не вполне правомерно с “объективной” точки зрения – то есть в отношении конкретных данных, поставляемых текстом *ВИ*. Как и ряд его предшественников, сам Бердяев, по сути, деконтекстуализирует цитаты, превращая их двусмысленное, воображаемое, почти химерическое обрамление (та фантазия, о которой говорят Иван и Алеша) в своего рода философско-религиозный трактат. В последующей мысли, траектория которой была во многом задана Бердяевым, возобладала попытка найти «целостного» Достоевского²⁴ и вывести напрямую из художественного текста «духовную» позицию и христианское мировоззрение Достоевского-человека, рассматривая философско-религиозный аспект как приоритетный по отношению к литературной критике («вид деятельности», – писал Бердяев, – «который я менее всего ценю»²⁵). В исследованиях о *ВИ* действительно более или менее явно просматривается представление о том, что “духовная” (или религиозная) концепция Достоевского является собой преодоление двусмысленности текста (на анализ которой и должна быть нацелена литературная критика), что подразумевает оттеснение *литературных приемов*²⁶ на второй план. Вследствие такого критического подхода *ВИ* до сих пор рассматривался и рассматривается многими исследователями как свидетельство некоего пророческого предназначения творчества Достоевского.²⁷ На деле же текст показывает обратное – а именно, что двусмысленность превосходит идеологическое и религиозное мировоззрение Достоевского-человека, вознося его искусство над идеологией.

Прежде всего уместно вновь подчеркнуть разделаемую большинством современных теорий литературы (структуралистских, герменевтических) идентичность текста и его трактовки.

²³ *Ibid.*, с. 195.

²⁴ *Ibid.*, с. 12.

²⁵ *Ibid.*, с. 5.

²⁶ В наши дни весьма популярна концепция, предложенная русской ученой Татьяной Касаткиной, которая в утвердительном ключе применяет христоцентрическое прочтение творчества Достоевского, накладывая на литературный текст собственный религиозный подход: см., напр., Татьяна А. Касаткина, *Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского* (Москва: ИМЛИ РАН, 2015), с. 114 и сл.

²⁷ См., напр., Владимир К. Кантор, «*Судить Божью тварь*». Пророческий пафос Достоевского: *Очерки* (Москва: Российская политическая энциклопедия, 2010).

тических, семиотических) мысль о том, что литературный текст следует главным образом рассматривать и истолковывать как таковой, полагая горизонт самого текста выше горизонта автора. При всех ограничениях подхода, сводившего литературный анализ лишь к формальной стороне текста и изолировавшего его от психо-коммуникативного процесса письма-чтения, русские формалисты небезосновательно настаивали на том, что, попросту говоря, литературный текст надлежит анализировать в соответствии с текстовыми приёмами, с его потенциальной способностью к запусканию ассоциаций, с подтекстом и явными отсылками, которые можно вывести и аргументировать на основе самого текста в комплексе.

То обстоятельство, что художник является также публицистом и мыслителем, философом или идеологом, может быть важно и должно быть учтено, однако оно не должно упрощающим образом влиять на интерпретацию его художественного произведения. Способы и инструменты, посредством которых истолковывают трактат или публицистический текст, не совпадают со способами и инструментами, необходимыми (и достаточными) для оценки художественного текста. Интерпретация литературного произведения должна неразрывно соотноситься с его структурой, композицией и творческой потенциальностью, прежде всего – с языковыми и стилистическими решениями окончательного текста, утвержденного автором *среди множества потенциальных вариантов*. Как отмечал Мочульский,²⁸ не только «отвергнутые варианты представляются нам [...] менее художественными, чем окончательная редакция», но и выбранный в творческом процессе вариант «становится художественным потому, что он выбран»; следовательно, всякое изменение первоначального замысла автора является художественным выбором, пре-восходящим программные амбиции: именно «в этой свободе выбора» и кроется «тайна искусства» (*ibid.*). Очевидная апория между тем, что “говорит” текст *ВИ*, и тем, что Достоевский сознательно отмечал по данному поводу до написания и после публикации *Карамазовых*, по-видимому, обусловлена именно этим несоответствием между объектом, инструментарием и целями исследования.

Несомненно, многие страницы *Братьев Карамазовых* посвящены размышлению о христианстве, и это объясняет тенденцию критики интерпретировать *ВИ* в историко-религиозном ключе. В пятой главе, безусловно, затрагивается этико-религиозная тема, близкая Достоевско-

28 Мочульский, с. 284.

му-человеку, эссеисту и публицисту: в *ВИ* ощущается его “русская рана” из-за раздвоения, произведенного расколом в образе изначального Христа, Христа-Сына (сохраненного в самых подлинных течениях русской православной религиозности).²⁹ И все же, как замечает по поводу Достоевского Рене Жирар, эти важные наблюдения не позволяют «рассматривать религиозные размышления в “Братьях Карамазовых” как пропаганду, не имеющую никакого отношения к самому роману».³⁰ Тем не менее, большинство критиков, занимающихся “философией Достоевского” и стремящихся поддержать по существу монологическое истолкование художественного творчества русского романиста, бросают более или менее явную тень недоверия на теорию полифонии Михаила Бахтина.³¹ Бахтин противопоставлял полифонию Достоевского идеологической монологии (или «омофонии») «авторской» литературы; персонажи Достоевского, говорил он, – это не «безгласные рабы», а «свободные люди, способные стать рядом со своим творцом, не соглашаться с ним и да-

²⁹ Согласно распространенному в русском православном мире представлению, римский католицизм в конечном счете навязал образ Христа-царя, парадоксальным образом “дехристианизированного” светской властью, то есть лишенного своей первоначальной детской невинности (Христа-младенца, столь дорогого нашему автору). Раскол – центральный термин в творчестве Достоевского, который наделяет фамилией с тем же корнем главного героя романа *Преступление и наказание*, Раскольника (которого, к слову, зовут Роман). Эта фамилия именно соотносится с идеей “распада”, “раскола”.

³⁰ Рене Жирар, *Ложь романтизма и правда романа*, пер. с франц. А. Зыгмонта (Москва: Новое литературное обозрение, 2019), с. 348.

³¹ Так, напр., Жак Катто полагал, что у полифонии есть «свои пределы» (Jacques CATTEAU, *La création littéraire chez Dostoïevski* [Paris: Institut d'études slaves, 1978], p. 432); Жак Роллан (Jacques ROLLAND, *Dostoevskij e la questione dell'Altro* [Milano: Jaka Book, 1990 – 1-е изд. 1983], p. 133) считал уместным говорить о «напряжении между полифонией и омофонией», понимаемом как «напряжение между трансценденцией и инаковостью»; (ROLLAND, p. 150) Грачотти полагает, что «великое бахтинское учение» следует «усваивать с большой умеренностью». (GRACIOTTI, p. 58) Философ Игорь Евлампиев и вовсе безоговорочно утверждает, что бахтинская концепция «в целом дает совершенно ложное представление о философских взглядах писателя» (Игорь И. Евлампиев, *Философия человека в творчестве Ф. Достоевского* [Санкт-Петербург: РХГА, 2012], с. 391) и это искажение, добавляет он (*ibid.*), усилилось благодаря большому успеху, который имела теория полифонии Достоевского – особенно на Западе. Однако, для того, чтобы опровергнуть бахтинскую теорию, недостаточно заявить о ее “абстрактности” или “ложности”: по меньшей мере следовало бы точно указать предполагаемые “просчеты” Бахтина, а затем, опираясь на тексты, в отношении которых отрицается полифония, представить убедительные контраргументы против основных тезисов наиболее влиятельного исследователя поэтики Достоевского.

же восставать на него».³² Согласно знаменитому русскому теоретику, ни один персонаж Достоевского сам по себе не является носителем идеологии автора, которая, в свою очередь, не задевает художественную ткань текста: «*Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основною особенностью романов Достоевского*».³³

Если обратиться к художественному тексту, становится очевидным, что автор *ВИ* не усваивает монологической идеологии – и тем более идеологии своего создателя. Однако, вслед за Владимиром Кантором,³⁴ Игорь Евлампиев, напротив, утверждает, что Иван Карамазов «является тем героем, через которого Достоевский прямо и явно выразил свои взгляды и свое понимание подлинной веры».³⁵

В действительности, даже если принять во внимание мнение Достоевского как критика, картина не складывается. В упомянутом письме к Любимову Достоевский утверждал, что Иван разделяет позицию «великого инквизитора», позицию, которая, как мы видели, несовместима с сознательной идеологией Достоевского-критика и человека: «...мой социалист (Иван Карамазов) – человек искренний, который прямо признается, что согласен с взглядом «Великого Инквизитора» на человечество и что Христова вера (будто бы) вознесла человека гораздо выше, чем стоит он на самом деле» (*ПСС* 30; 68).

При внимательном прочтении романа мы видим, что в диалоге между Алешей и Иваном Карамазовыми не выражается никакой авторской позиции – авторитетной или авторитарной; напротив, в нем реализуется утонченная поэтика амбивалентности, которая, пожалуй, даже пре-восходит и расширяет понятие полифонии, явно отражая самую дорогую для Достоевского тему “двойника” – тему психического раздвоения. Сам Бердяев признавал, что *ВИ* – это «загадка», и что «остается не вполне ясным, [...] на чьей стороне сам автор»³⁶ однако в тавтологическом духе философ утверждал: 1) что «легенда о свободе и должна быть обращена к свободе»; 2) что «свет возгорается во тьме»; 3) что «в душе бунтующего атеиста Ивана Карамазова слагается хвала Христу».³⁷ На деле же, если довериться самому тексту *ВИ* – и только ему – то: 1) свобо-

³² Бахтин, с. 223.

³³ *Ibid.*; курсив в тексте.

³⁴ Кантор, с. 137 сл.

³⁵ Евлампиев, с. 553.

³⁶ Бердяев, с. 195.

³⁷ *Ibid.* (курсив мой – Л. С.).

да предстает в своем наиболее двусмысленном и неоднозначном аспекте, поскольку свобода от страха и голода подразумевает потерю свободы духовной (и наоборот); кроме того, духовная свобода недоступна человеку по самой его природе, за исключением ограниченного круга избранных;³⁸ 2) в *ВИ* (и в *Братьях Карамазовых* в целом, тем более в видении Ивана) мрачность человеческого удела с его беспощадными страданиями перевешивает “светлое” видение человеческой участи; 3) Иван вовсе не «атеист» в строгом смысле, он скорее мучительно одержим несоответствием между произвольным страданием невинных и милосердием, и благостью евангельского Бога (ср. *ПСС* 14; 220-223): он постоянно взывает к Богу и Творцу, хотя его вера колеблется или кажется “отчаявшейся”.

Преодолевая манихейское искушение видеть в *ВИ* банальную оппозицию Добра и Зла, читатель сталкивается с поэтической стилизацией богословского парадокса, апории, согласно которой – если прибегнуть к словам самого Ивана Карамазова, отсылающим к некоторым узловым моментам *Идиота* – «красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» (*ПСС* 14; 100).

С удивительной текстуальной последовательностью и связностью *ВИ* предстает художественным и сугубо литературным выражением парадокса, который, как отмечает Гари-Саул Морсон,³⁹ составляет квинтэссенцию поэтики Достоевского, ее своеобразное «юмористическое клеймо».⁴⁰ Это горький юмор, построенный на амбивалентности и раздвоенности глубинной нравственной сущности человека. «Наши совре-

³⁸ В целом любопытно, что в глазах великого инквизитора христианство предстает учением для немногих, вопреки евангельскому духу, согласно которому все человечество достойно «благой вести»: «И если за тобою во имя хлеба небесного пойдут тысячи и десятки тысяч, то что станется с миллионами и с десятками тысяч миллионов существ, которые не в силах будут пренебречь хлебом земным для небесного? Иль тебе дороги лишь десятки тысяч великих и сильных, а остальные миллионы, многочисленные, как песок морской, слабых, но любящих тебя, должны лишь послужить материалом для великих и сильных? Нет, нам дороги и слабые [...]. Чем виновата слабая душа, что не может вместить столь страшных даров?» (*ПСС* 14; 231, 234).

³⁹ Gary Saul MORSON, “Paradoxical Dostoevsky”, *The Slavic and East European Journal*, 43/3, 1999, pp. 471-494: 471.

⁴⁰ См. Laura SALMON, “Парадоксальность как специфика художественного творчества Ф. М. Достоевского: приемы, стилемы, воздействие”, in Дарья ФАРАФОНОВА, Лаура Сальмон, Стефано Алоэ (под ред.), *Ф. М. Достоевский: Юмор, парадоксальность, демонтаж. Сб. статей* (Firenze: FUP, 2023), с. 13-34, <https://doi.org/10.36253/979-12-215-0122-3.03>

менники, – писал Жирар, – отказывают Достоевскому в его блестящем юморе: им невдомек, что он издевается над героем».⁴¹ Как и все великие художники, Достоевский сублимировал (от лат. ‘*sublimis*’, ‘возвышенный’) в своем творчестве собственные печали и болезненные пределы собственной идеологии, преодолевая и то, и другое. В словах великого инквизитора звучит евангельская доброта – как в раздражающем молчании пленника звучит своего рода дерзкое высокомерие.

3. Эксплицитная интенция и творческая интенция

Случай безымянного пленника в *ВИ* показателен для анализа заметного расхождения между (почти единодушной) интерпретацией автора и критики, с одной стороны, и самим художественным текстом, который опровергает состоятельность такой интерпретации, с другой. Несомненно, Достоевский-идеолог видел в пленнике Иисуса Христа; однако тем самым он ставил собственные идеологические и программные интенции выше созданного им художественного текста. Здесь со всей очевидностью проступает апория между явными намерениями автора-идеолога и завершенным художественным текстом, который – таким, каков он есть – не подчиняется ни проекту, ни какой-либо “философской программе”. Иными словами, особый интерес представляет то, что Достоевский, руководствуясь столь четкими монологическими трактатными предпосылками, в итоге написал (и утвердил к публикации) *художественный текст* исключительной амбивалентности. Чем полнее мы осознаем, насколько четко был определен сознательный замысел автора представить Иисуса Христа в рамках завершенной идеологической концепции, тем большее удивление вызывает тот факт, что писатель оставил пленника безымянным и одновременно с этим заставил великого инквизитора сомневаться в его идентичности.

Впрочем, аксиоматическое принятие интерпретационной позиции Достоевского-идеолога, которая *сокращает* полифонический потенциал его собственного текста, не только подразумевает отрижение вполне обоснованной бахтинской теории. По сути, оно навязывает ложный принцип, согласно которому автор после завершения произведения может возвыситься до роли его привилегированного интерпретатора, став ориентиром для всей критики. Напротив, часто авторы являются самы-

⁴¹ ЖИРАР, с. 295.

ми тенденциозными интерпретаторами собственных произведений.⁴² Обширные теоретические обоснования этому приводит Раймонд Гиббс (1999), который в подробной монографии проанализировал, как явные (сознательные) и неявные (бессознательные) намерения в творческом литературном процессе могут приходить во взаимное противоречие:

Всякое индивидуальное выражение или художественное событие на самом деле отражает иерархию намерений, где каждый уровень имеет свое, уникальное отношение к сознанию [...]. Понимание разнообразия бессознательного и сознательного опыта формирует наше восприятие чужого поведения и коммуникативных смыслов, сообщаемых другими.⁴³

В частности, Гиббс показывает пределы того, что он называет «субъективным интенционализмом», который одерживает верх, когда критика ставит своей герменевтической задачей анализ так называемых «намерений автора»:⁴⁴

То, что автор намеревается сообщить, может служить лишь трамплином для будущей, потенциально бесконечной интерпретации литературного произведения. [...] Однако наиболее интересные случаи, когда читатели извлекают смыслы, отличные от авторских, возникают именно тогда, когда у автора были особенно сложные, изощрённые коммуникативные намерения.⁴⁵

Историческая реконструкция сознательных намерений автора, равно как и изучение предшествующих критических интерпретаций, является необходимой, но недостаточной задачей для исследователя литературных текстов. Она не может подменять собой слово текста и не должна служить постулатом, из которого аксиоматически выводится “смысль” произведения, особенно если текст сам по себе выявляет “поэтику амбивалентности”, легко поддающуюся аргументации.

42 Показательным является удивительный случай Толстого и его *Крейцеровой сонаты* – см. Laura SALMON, “Intenzione esplicita e intenzione implicita: l’emblematico caso della *Sonata a Kreutzer* e della *Postfazione*”, in Cinzia DE LOTTO e Adalgisa MINGATI (a cura di), *Nei territori della slavistica. Percorsi e intersezioni. Scritti per Danilo Cavaion* (Padova: Unipress, 2006), pp. 349-362.

43 Raymond W. GIBBS, *Intentions in the experience of Meaning* (New York: Cambridge University Press, 1999), pp. 33; 39.

44 *Ibid.*, pp. 240, 245.

45 *Ibid.*, p. 245.

Достоевский был неутомимым мыслителем, идеологом и глубоким знатоком русского православия; не случайно, как полагает Евлампиев,⁴⁶ он занимает видное место не только среди русских, но и среди европейских философов. Действительно, есть все основания утверждать, что Достоевский-художник равновелик Достоевскому-публицисту, идеологу и философу. Однако существуют не менее веские доводы, опровергающие гипотезу о том, что художественное творчество Достоевского может или должно рассматриваться как рациональное или программное выражение идеологии Достоевского-человека. Это сведение творчества к идеологии было бы вопиющей несправедливостью по отношению к художнику, величие которого именно и заключается в том, что он поместил «двойственность», апорию и парадокс в центр человеческих отношений.⁴⁷ Разница между трактатом и искусством в этом именно и состоит: первый столь же действен, сколь более прямолинейны и отчетливы «пояснительные» намерения теоретика и отношения между языком и понятиями в его высказывании; второе же тем более действенно, чем в большей степени программные намерения автора претерпевают «генетические мутации», вскрывая противоречия, кроющиеся в сознании автора, или же наличие на подсознательном уровне намерений с противоположным знаком.

Через этот разрыв между идеологическим проектом автора-критика и конечным результатом творческого процесса, которому сам автор дал ход, становится ясным, что явное намерение – монологическое, продиктованное идеологией – как бы преодолевается намерением имплицитным (творческим). Иными словами, колоссальный взрывной потенциал искусства Достоевского пропорционален тому, насколько художник полифонического слова берёт верх над эссеистом-догматиком. Последний с программной осознанностью выстраивает сильное и ясное послание; художник же дает голос двусмысленности и парадоксу, оставляя читателя в подвешенном состоянии между идеями, которые, взаимоотрицают друг друга, тем не менее, вступают в диалог, обрисовывая сетку образов, едва уловимо искаженных.

Тот факт, что писатель решил обозначить обоих протагонистов *ВИ* именами нарицательными, не только не случаен, но, очевидно, является результатом сознательного выбора, чтобы прямо не называть пленника Иисусом Христом.⁴⁸ Так, даже в *Словаре персонажей произведений Ф. М.*

46 Евлампиев, с. 569-583.

47 См.: MORSON; Laura SALMON, “Dostoevskij e l’idiota: i principi del paradosso”, in Fëodor DOSTOEVSKIJ, *L’idiota* (Milano: Rizzoli, 2013), pp. 677-757.

48 Следует отметить, что инквизитор не называет по имени даже дьявола, а указывает на

Достоевского Кэнносэ Накамуры,⁴⁹ который реконструирует сюжеты и взаимосвязи через protagonистов произведений русского писателя, отсутствуют главные герои *ВИ* – protagonисты одних из самых знаменных его страниц: словно сам текст говорит о том, что они, не имея имени, являются скорее “потенциальностями”, чем персонажами.

Решение не использовать имя собственное, с одной стороны, вынуждает персонажей романа (и должно заставлять читателей) задаваться вопросом об идентичности загадочного пленника. С другой стороны, это решение подчеркивает и усиливает парадокс, лежащий в основе образов двух protagonистов: они кажутся настолько далекими друг от друга, насколько на самом деле объединены своей структурной противоречивостью. Этот кажущийся непоследовательным выбор, по сути, вполне согласуется с идеей, которую навязчиво повторяют и сам Иван (автор *ВИ*), и его брат Алеша (его собеседник): эта «поэма» – «вещь нелепая» (ПСС 14; 224), «бред» (ПСС 14; 228), «нелепость» (ПСС 14; 237), «безбрежная фантазия» (*ibid.*). Эта художественная бессмыслица, однако, скрывает (в этом и состоит загадка) глубокую мудрость, а именно – принятие радикальной апории, таящейся в любой попытке свести справедливость и веру к манихейскому противостоянию. Здесь перед раздаивающим зеркалом оказываются не Добро и Зло, а две противопоставленные логики, которые, как в извращенной арифметике, сталкиваясь, порождают вихревую нелогичность.

Эта интерпретативная оптика делает художника Достоевского смелым гением современности, нисколько не умаляя при этом роли идеолога (монологичного и консервативного), каким, безусловно, был Достоевский-мыслитель. Мнение Андре Жида, будто Достоевский не философ, а романист,⁵⁰ можно принимать или оспаривать. В любом случае, независимо от того, насколько некоторые сочинения Достоевского соответствуют бердяевскому образу “русского философа”, амбивалентность *ВИ* рисует нам образ исследователя подполья, который открывает куда более тревожащую “истину”, нежели эсхатологически-катарскую истину евангельской космогонии.

него местоимением «он» или, будто желая подчеркнуть парадоксальность рассказа, выражением-оксюмороном «страшный и премудрый дух» (ПСС 14; 232) или «могучий дух» (ПСС 14; 243).

49 Накамура Кэнносэ, *Словарь персонажей произведений Достоевского* (Санкт-Петербург: Гиперион, 2011).

50 См. Андре Жид, *Достоевский* (Томск: Водолей, 1994), с. 41.

4. Другие апории Великого Инквизитора

Тезис об амбивалентности фигуры «узника» и парадоксальной структуре *ВИ* подкрепляется множеством других противоречий, выводимых из самого текста.

Согласно великому инквизитору, на земле есть только три силы, способные завоевать и подчинить сознание слабых бунтовщиков ради их счастья: чудо, тайна и авторитет. «Ты отверг и то, и другое, и третье» (*ПСС* 14; 232). Следуя интерпретации манихейской оппозиции между демоническим великим инквизитором и пленником-Христом, чудо, тайна и авторитет принадлежат Злу, а не Иисусу. Старый инквизитор говорит пленнику:

О, ты знал, что подвиг твой сохранится в книгах, достигнет глубины времен и последних пределов земли, и понадеялся, что, следя тебе, и человек останется с богом, не нуждаясь в чуде [...]. Может быть, ты именно хочешь услышать ее из уст моих, слушай же: мы не с тобой, а с *ним*, вот наша тайна!
Мы давно уже не с тобою, а с *ним*, уже восемь веков (*ПСС* 14; 233-234).

Тем не менее, в *ВИ* именно пленник во время своего стремительного прохода в Севилье однозначно совершает чудеса в евангельском духе, и именно благодаря этим чудесам его узнают. «Это могло бы быть одним из лучших мест поэмы, – говорит Иван, – то есть почему именно узнают его» (*ПСС* 14; 226). Таким образом, согласно буквальной и идеологической трактовке, получается, что чудо одновременно отличает и Христа, и Зло. Это не согласуется ни с отождествлением пленника с Христом, ни с отождествлением Христа с Добром. Кроме того, пленник, кажется, обладает явным авторитетом, он в состоянии унизить и вывести из себя великого инквизитора: “возможно-Иисус” на самом деле надменен, он выставляет напоказ свое молчаливое превосходство, свое “психическое господство”, даже не удостаивая старика своего «неодобрения» (*ПСС* 14; 229). Если бы пленник действительно воплощал собою того кроткого и по-детски чистого Иисуса, столь дорогого Достоевскому-человеку и противопоставленного образу авторитарного Христа-царя, искаженному католическим представлением, то невозможно объяснить тот факт, что великий инквизитор (в «поэме») использует в отношении пленника целых десять слов, содержащих рус-

ский корень *горд*.⁵¹ Что же касается «тайны», инквизитор даёт понять, что она является общей чертой для обоих:

Да неужто же и впрямь приходил ты лишь к избранным и для избранных? Но если так, то тут тайна и нам не понять ее. А если тайна, то и мы вправе были проповедовать тайну и учить их, что не свободное решение сердец их важно и не любовь, а тайна, которой они повиноваться должны слепо, даже мимо их совести. Так мы и сделали. Мы исправили подвиг твой и основали его на *чуде, тайне и авторитете* (ПСС 14; 234).

В отличие от “возможно-Иисуса”, который повсеместно творит чудеса, стариk – персонаж трезвомыслящий, глубоко страдающий и по-своему великолдушный, человеколюбивый и даже “по-христиански” готовый взять на себя страдания людей во имя спасения их от бремени собственной совести, неся крест куда более тяжкий, чем крест физический – крест обмана (ПСС 14; 231) и несчастья (ПСС 14; 236). Великий инквизитор настаивает на том, что именно он взял на себя и будет продолжать нести груз человеческой низости – низости всех людей, включая низость нищих духом. Этот инквизитор, чуждый материальным благам и лично му тщеславию, абсолютно парадоксален – и притом еще более неправдоподобен, чем “возможно-Иисус”.

Венчает вышеупомянутые несоответствия появление рекурсивного топоса литературного “двойника” в эпилоге *ВИ*: двойственный поцелуй пленника, обращенный к старику. Заметим, что этот поцелуй горит «на сердце» (ПСС 14; 239) старика, а не «в его сердце»: предлог «на» выражает двусмысленность. Поцелуй пленника оставляет глубокое чувство тревоги, он заключает в себе всю извращенную силу «поцелуя Иуды», который двойник дарит бедному Голядкину, главному герою повести *Двойник* (ПСС 1; 430). Если великий инквизитор освобождает пленника (становясь парадоксальным образом носителем смиренного христианского прощения), то происходит это не потому, что он растрогался,

⁵¹ См. ПСС 14; 233 (три раза: ‘гордо’, ‘гордиться’, ‘гордость’), 234 (один раз: ‘гордостью’), 235 (один раз: ‘гордиться’), 236 (четыре раза: ‘гордиться’, ‘гордиться’, ‘гордиться’, ‘гордиться’), 237 (один раз: ‘гордых’). В переводах *Карамазовых* зачастую упускается это навязчивое повторение, которое, как всегда бывает в литературных текстах, несет в себе значимый потенциал смысла, так как оно указывает на связь между этимологией и семантикой. Следует отметить, что в русском языке корень *горд*- часто имеет негативную коннотацию и обозначает качество, которое обрекло Люцифера на то, чтобы стать Сатаной.

а потому, что он раздражен, он говорит: «Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!», и, добавляет Иван, «остается в прежней идее» (*ПСС* 14; 239).

В ходе творческого процесса фигура, которая изначально задумывалась в *ВИ* как Иисус Христос, окуталась субъективной амбивалентностью и чрезмерно расслоилась в средоточии апорий и оксюморонов. Но и сам верховный католический инквизитор является собой средоточие причудливых противоречий: он настолько же враг “аристократического” Христа, который, как он полагает, стоит перед ним, насколько он – по-своему искренний – страдалец за человечество. Алеша в замешательстве:

Да и совсем не может быть такого фантастического лица, как твой инквизитор. Какие это грехи людей, взятые на себя? Какие это носители тайны, взявшие на себя какое-то проклятие для счаствия людей? Когда они виданы? Мы знаем иезуитов, про них говорят дурно, но то ли они, что у тебя? Совсем они не то, вовсе не то... (*ПСС* 14; 237).

Иван отвечает:

Но позволь, однако: неужели ты в самом деле думаешь, что все это католическое движение последних веков есть и в самом деле одно лишь желание власти для одних только грязных благ? (*ПСС* 14; 237).

Оба протагониста *Легенды* рождаются на стыке возможного и фантастического, между неверием и надеждой, они – страстная попытка облагородить все те “счета”, которые грубо не сходятся. Стариk и его пленник, в котором он, быть может, видит Христа, суть символы поэтики парадокса, которая выражает глубинную сторону полифонии Достоевского, – поэтики, безусловно, скрытой, бессознательной, но способной нанести сокрушительный удар по нормам, навязанным идеологическим сознанием, а это и составляет животворящий импульс для искусства. Бердяев утверждал, что он не знает «более христианского писателя»,⁵² чем Достоевский: в том, что касается публициста, он, возможно, прав, но Достоевский-художник – полифонический певец парадокса. Его произведения общезначимы не в том смысле, что являются собой «русское сло-

⁵² Бердяев, с. 217.

во о всечеловеческом»,⁵³ а в том, что они оставляют пространство для двойственности мысли, поступков, чувств всех его “созданий”, потому что они показывают мир не таким, какой он есть, или каким он должен быть, а таким, каким он мог бы быть. Но верно и то – а Бердяев заставляет об этом задуматься – что самый великий живописец человеческой парадоксальности не случайно вырос из русской культуры, которая, по крайней мере, в последние два столетия дала самую плодородную почву для восприятия, проживания и развития парадоксального мышления.

53 Ibid., c. 12.

