

Открытый научный семинар:

«ФЕНОМЕН ЧЕЛОВЕКА В ЕГО ЭВОЛЮЦИИ И ДИНАМИКЕ»

ЗАСЕДАНИЕ 7 октября 2009 г.

Докладчик: доктор филол. Наук Т.А. Касаткина

Тема доклада: Достоевский: структура образа - структура человека - структура жизненной ситуации

Хоружий С.С.: Сегодня у нас доклад Татьяны Александровны Касаткиной по антропологии Достоевского. И я должен сказать в качестве малого предварения, что я особое значение придавал бы появлению в наших заседаниях Татьяны Александровны, этому докладу и нашему дальнейшему сотрудничеству. Наш семинар пока что постыдно мало работает с одним очень нужным антропологическим полем, с тем богатейшим антропологическим материалом, который в себе несет дискурсы изящной словесности.

Мы уже были на территории Академии художеств, здесь недалеко, заседали и в Центре современного искусства. И антропологию разнообразных культурных практик понемногу уже вовлекаем в свою орбиту, учимся с ней работать. Она уже состоит в нашем активном рабочем фонде. Но антропология, воплощенная на страницах мировой литературы, — это тот антропологический фонд, который формирует существенным образом и нашу собственную антропологию. Он продолжает быть чрезвычайно действенным антропологическим фактором, не говоря уже о собственно его антропологическом содержании. Поле это большое, нужное, а у нас оно было пока совершенно на периферии.

Мы никогда не ощущали нашего рабочего русла частью постмодернистской антропологии, поэтому практически не касались тех антропологических разработок, которые в ней присутствуют. Скажем, одна из самых популярных и сегодня активно присутствующих в культуре версий антропологического дискурса — это идеи, методы и приемы антропологического мышления, которые представлены у Ролана Барта. Как раз там развит некий инструментарий, с помощью которого достаточно эффективно антропология извлекается из изящной словесности. Мы знаем проделанный Р.Бартом анализ рассказа О.Бальзака «Сарразин». Это классический пример: берется бальзаковский текст и из него извлекается полнейшая антропология. Вот этим мы и должны владеть. Это напрямую касается тематики нашего семинара. Но пока мы этим пренебрегали. Я думаю, что такая ликвидация безграмотности с помощью Татьяны Александровны [Касаткиной] у нас начнет происходить.

Напомню, что в качестве пролога, предварения мной был сделан доклад опять-таки по антропологии Достоевского. Уже там на моем кустарном, импровизационном уровне была эксплицирована основная рабочая проблема, возникающая при подходе «в лоб»: как извлечь из художественного текста его антропологическое содержание? Нужны какие-то приемы. Нужна определенная герменевтика, а не просто искусство толкования; нужно искусство антропологического истолкования текста изящной словесности. Когда я занялся «Братьями Карамазовыми», то каким-то образом попытался представить вариант такой герменевтики, исходя, что называется, из подручных материалов, из бахтинского подхода.

Это тот пролог, который был в работе нашего семинара. Для меня необычайно интересно будет услышать, какова та, уже не импровизационная, а вполне профессиональная герменевтика, которой владеет Татьяна Александровна. Спасибо! Представляю слово Татьяне Александровне [Касаткиной].

Касаткина Т.А.: Сергей Сергеевич, я бы не хотела, чтобы Вы так скромно оценивали свою работу. В нашем последнем Альманахе она напечатана на первом месте, так что профессиональное сообщество оценило ее по достоинству. Я считаю, что Ваш доклад заложил достаточно хорошую базу для дальнейшего разговора. Для меня она хороша еще и тем, что я могу, поскольку она наличествует, позволить себе к ней не возвращаться. Мы можем идти дальше, искать иные возможности. Необходимость такого поиска связана еще и с тем, что за последние 20 лет достоевистика вообще почти совсем отошла от практики анализа Бахтина. В каком смысле отошла? Конечно, она будет еще возвращаться к ней на другом этапе, на ином уровне осмысления, и она уже начинает это делать. Но Бахтин сделал акцент и сориентировал восприятие Достоевского на голос, на слуховое восприятие. Он абсолютно тем самым элиминировал восприятие зрительное. Меж тем, Достоевский насквозь живописный автор. Это я дальше постараюсь показать. И это обращение к зрению читателя, к способности видения, к живописности текста Достоевского будет как раз способом извлечения того, как Достоевский понимает антропологическую ситуацию вообще и собственно человека. Но, предваряя собственно анализ текстов Достоевского, я хотела бы сказать несколько более общих вещей.

Важность обращения антропологического семинара к художественной литературе – не только в том, что в ней, безусловно, содержится полная антропология. У меня была первая монография «Характерология Достоевского», которой, к сожалению, уже давно нет в продаже, но она выставлена в Интернете, так вот там описывалась целостная антропологическая система Достоевского. Но – это как раз наименее (!) интересное из того, что можно найти у Достоевского именно в антропологическом смысле.

Искусство и изящная литература — это не то, что дает нам возможность поразмыслить о некоей философской или антропологической системе, а это то, что внедряет в нас эту самую систему своими, очень эффективными, способами и вполне с нашей стороны неосознанно. Мы можем абсолютно не отдавать себе отчета в том, что сделало с нами произведение искусства. Достоевский очень любил подчеркивать силу этого бессознательного воздействия и важность бессознательного знания в человеке. Он утверждал: «Очень многое можно знать бессознательно».

Что же это за бессознательное знание, которое предлагает искусство человеку? Оно связано с совершенно удивительным свойством искусства, о котором мы все знаем, но которое не актуализировано в нашем сознании, в обычном восприятии. Эта удивительная способность – есть способность передавать опыт в *отсутствии опыта* — абсолютно уникальное качество искусства, которым больше не обладает никакой другой тип дискурса человечества. Искусство не *сообщает* нам что-то, а заставляет нас что-то *пережить*. Соответственно, оно с нами что-то проделывает, а мы очень часто остаемся в полном неведении того, что с нами собственно произошло.

В связи с этим я хочу напомнить о том, что говорит по поводу такого воздействия искусства, и в частности, музыки, Лев Толстой в своей знаменитой «Крейцеровой сонате». Об этом произведении почему-то как правило «помнят», что Лев Николаевич нашел в «Крейцеровой сонате» нечто провоцирующее чувственность и сладострастие. И за это его критикуют. На самом деле герой Толстого говорит нечто совершенно другое, не имеющее никакого отношения к тому, что обычно «помнят».

Смотрите, что он говорит: «Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом. Вздор. Неправда. Она действует, страшно действует, говорю я. Я говорю про себя. Но вовсе не возвышающим душу образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение. Она переносит меня в какое-то другое, не свое положение. Мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я собственно не чувствую. Что я понимаю то, чего не понимаю. Что могу то, чего не могу. На меня, по крайней мере, эта вещь подействовала

ужасно. Мне как будто бы открылись совсем новые чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор. Да, вот так, совсем не так, как я прежде думал и жил. Что такое было то новое, что я узнал? Я не мог дать себе отчета. Но сознание этого нового состояния было очень радостным».

Итак, Толстой, который на самом деле и задачей своей ставил именно воздействовать на человека искусством, вполне отдает себе отчет в том, что искусство - это, прежде всего, то, что над нами что-то *производит*, а не то, что нам что-то *объясняет*, вступает с нами в полемику и так далее. Оно вообще нас не спрашивает. И в этом смысле, конечно, показателен рубеж XIX-XX веков, когда поэт, и, в частности, поэт-символист Александр Блок рассматривал себя ровно настолько недостаточным поэтом и недореалистом, насколько он не был теургом. Вот это движение в область теургии, в область буквального пересотворения, преображения мира словами, она совершенно неслучайно возникает на рубеже XIX-XX веков, будто бы ниоткуда. Но на самом деле эта теургия заложена в произведениях Гоголя, она присутствует в творчестве Пушкина, и очень мощно задействована и присутствует в творчестве Достоевского, который также ставил перед собой эту задачу преображения мира путем создания собственных текстов.

Читать произведения Достоевского как произведения некоего философского дискурса и извлекать из такого чтения философию Достоевского вообще невозможно. Это невозможно, прежде всего, потому что в пяти великих романах Достоевского, за исключением «Преступления и наказания», вообще не присутствует авторского дискурса, так сказать в открытом доступе, ибо голос автора там не звучит. В четырех романах мы имеем дело только с повествователем. Или, в крайнем случае, как в «Идиоте», - там первая часть написана вроде еще от всеведущего автора, но остальные три части – уже полностью сформированным повествователем, который знает гораздо меньше, чем знают герои, который может высказать гораздо меньше, чем читатель видит в сценах, даваемых как бы для его прямого взгляда. Дискурсивного анализа Достоевским того, что происходит в романах, авторского отношения, открыто выраженной авторской позиции там нет вообще. То есть, она там, безусловно, есть, но находится она далеко не в прямом доступе. Это не Лев Николаевич Толстой, который нам скажет нечто одиннадцать раз, а если мы чего-то не поняли, повторит в двенадцатый. Достоевский вообще как бы дистанцируется от того последнего слова, в котором мы можем что-то увидеть и понять «напрямую». Все прямые суждения и рассуждения всегда переданы им кому-то – даже в написанном от всеведущего автора «Преступлении и наказании» они существуют в виде косвенной речи персонажей. И поэтому постоянно возникают недоумения и недоразумения. В частности, знаменитый эпизод «Братьей Карамазовых» с ананасным компотом и Лизой Хохлаковой вызвал просто скандал в критике. Достоевского обвиняли, конечно, в антисемитизме, и заодно — даже не в жестоком сладострастии, а в садизме, в надругательстве над детьми, в искажении наших представлений о детской психике. Было сказано на удивление много чего...

Итак, что же собственно пытается делать, «производить с нами» Достоевский этими своими дикими, бьющими нас по нервам сценами? И какой антропологический образ мира и человека он нам неявно предлагает? Чтобы мы уяснили его «бессознательно»?

Для того, чтобы дальнейшие мои рассуждения не выглядели натяжкой, я приведу текст одного письма Достоевского. Я его хорошо помню, но на всякий случай просто его точно процитирую. Это совершенно удивительное письмо, которое дает нам представление не о том, как Достоевский создает образ человека в художественном произведении, а о том, как он видит его в реальной действительности. И оказывается, что это абсолютно один способ восприятия.

Итак, перед нами реальная ситуация, которую Достоевский анализирует как антрополог. Я бы сказала «антрополог-теоретик», вспомнив о том, что теория означает «созерцание», «прозрение», ведущее вглубь эмпирического объекта.

Достоевский пишет письмо в связи с делом Корниловой. Это дело, к которому он неоднократно обращался в «Дневнике писателя» 1876 года и о котором последний раз написал в апреле 1877 года, сообщая об освобождении подсудимой. Произошло следующее. Молодая беременная мачеха 20-ти лет выбросила из окна девочку — свою падчерицу 6-ти лет и, даже не посмотрев в окно, оделась и пошла доносить на себя в полицию. Девочка встала на ножки и пошла, не получив почти никаких повреждений. Женщину, естественно, арестовали, судили и приговорили к поселению в Сибири, разрушив семью, обрекая на сиротство еще не родившегося ребенка, ну и так далее.

В это время в судах, как вы, наверное, хорошо знаете, пользовалась чрезвычайной популярностью «идея аффекта». На основании возможного аффекта кого только ни оправдывали. Только фальшивомонетчиков не оправдывали, потому что не могли подобрать должного аффекта. Когда была разбита почта, и молодой человек объяснял, что он просто должен был для любовницы добыть денег, потому что он не может без нее, а она денег требует, то присяжные вынесли вердикт, что это заслуживает всяческого снисхождения. Любовницу, которая зарезала, но, правда, недорезала жену своего любовника, оправдали, освободив в зале суда. Вот эта самая «теория аффекта» работала почти на все сто процентов, но абсолютно не была отнесена к случаю с Корниловой. Здесь даже о снисхождении речь не шла. Если бы девочка погибла, то это была бы не ссылка, а каторга. Но все равно приговор для 20-ти летней беременной женщины был суров — бессрочная ссылка в Сибирь. И Достоевский пишет в дневнике о том, что если уж говорить об аффекте, то здесь-то как раз про него бы и вспомнить. Тем более, что мы знаем о странностях беременных. Будь она не беременна, она, может быть, подумала бы и не совершила этого поступка. Муж ее обижал, скандалы были связаны с этой девочкой — ребенком от предыдущей жены. И все же, даже обиженная, не будь беременна, она бы, может быть, подумала: «Выбросить бы тебя в окно», — но не сделала бы такого. А тут сделала. То есть — произошло то, что Достоевский называет «аффектом беременности».

Над ним, конечно, тут же посмеялись все, кто только мог. Но на тот момент у Достоевского уже была очень хорошая, верящая ему, молодая аудитория. В том числе был один молодой человек, Маслянников, который как раз работал в департаменте, принимавшем жалобы, апелляции по уже решенным делам. Он проникся идеей Достоевского об «аффекте беременности» и решил как-то поспособствовать пересмотру дела. Достоевский и Маслянников вступили в переписку по этому поводу. Маслянников пишет ему вполне деловое письмо, на которое Достоевский тоже отвечает более чем деловым письмом, на двух страницах расписывая то, что он уже сделал по этому делу и что еще собирается сделать.

А дальше вдруг без абзаца начинается следующий текст: «В Иерусалиме была купель Вифезда. Но вода в ней лишь тогда становилась целительной, когда ангел сходил с неба и возмущал воду. Расслабленный жаловался Христу, что уже долго ждет и живет у купели, но не имеет человека, который опустил бы его в купель, когда возмущается вода. По смыслу вашего письма думаю, что этим человеком у нашей больной хотите быть вы. Не пропустите же момента, когда возмутится вода. За это наградит вас Бог, а я буду тоже действовать до конца» (ПССД 29₂, 131).

То есть вот в этой вот абсолютно современной, абсолютно бытовой ситуации для Достоевского вдруг раскрывается та самая евангельская история у Овечьего источника, где Христос исцеляет расслабленного, который 20 лет ожидает исцеления, поскольку ангел-то сходит, но не находится человека, который бы ему помог. То есть в оболочке самого обычного, самого бытового дела, о котором они очень по-деловому разговаривали, вдруг видится нечто совершенно другое, что совершенно иначе позволяет и акценты расставить во всей этой истории.

Хоружий С.С.: Татьяна Александровна, а что в этом контексте Достоевский понимает под самым «ангельским действием возмущения воды» в переносе на эту вполне эмпирическую ситуацию?

Касаткина Т.А.: Сейчас объясню. Если отвечать на ваш вопрос чисто эмпирически, то речь в этих деловых переписках шла именно о том, что должно найти в системе судопроизводства некую ошибку. И она была найдена: там участвовал свидетель, который одновременно был приглашен и как эксперт, что было запрещено законодательством. На основании этой ошибки надо было подать апелляцию в тот момент, когда она могла быть рассмотрена. Надо было положить ее сверху на стопочку, а не вниз и так далее. Есть некие обстоятельства, когда это благоприятно: в этот момент можно действовать, используя на пользу подсудимой сложившиеся обстоятельства.

Хоружий С.С.: Понятно. То есть уже создавшаяся ситуация виделась Достоевскому как возмущение воды, которое налицо.

Касаткина Т.А.: Да, участие ангела, «возмущение воды» здесь налицо. Чтобы подавать апелляцию, надо присутствовать в учреждении, где этот молодой человек и присутствует. У него очень хорошая позиция. Он как бы уже находится у Овечьего источника.

Что здесь чрезвычайно интересно? Символисты позже многократно будут говорить о человеке как о «месте присутствия». Это определение, кстати, могло бы стать отдельной темой для разговора на антропологическом семинаре. Это «место присутствия» неких сил, которые в разных «оболочках» воспроизводят себя. Так создаются повторяющиеся и воспроизводящиеся ситуации, которые лишают каждое данное конкретное их «проявление», их «место присутствия» своего собственного достоинства и своей онтологии. Эти «проявления» есть действительно лишь некая оболочка для уже бывшей ситуации, для символа, для какой-то «реалии», которая входит во все эти ситуации, и они многократно повторяются и воспроизводятся в истории человечества все в том же изначальном виде, архетипически. То, что отличает их друг от друга, есть лишь случайные черты, которые самое лучшее, что можно сделать, - это стереть.

Но у Достоевского абсолютно не об этом идет речь. В его восприятии перед нами не воспроизведение ситуации с запрограммированным ответом на нее, а некий вопрос, обращенный к каждому, в чьей реальной жизни эта ситуация повторяется. Человек должен не воспроизвести прошлую ситуацию, но *лично соучаствовать* в божественном действии. Расслабленному у Овечьего источника пришлось встретить Христа, чтобы стать исцеленным, пришлось дожидаться Бога и человека в одном лице, потому что человека для него не нашлось. И вот с тех пор каждому человеку предлагается вступить в соработничество с Богом, чтобы ситуация у Овечьего источника была преображена и изменена. То есть перед нами не воспроизводимая ситуация, не то или иное проигрывание идеи «вечного возвращения», а ситуация — как вопрос, как обращение. Это как бы постоянное ожидание Бога, что, вот, найдется человек, который будет с ним сотрудничать, который поможет «этому расслабленному». И на протяжении двух тысяч лет ситуация воспроизводится непрерывно в каждой человеческой жизни. И ответ на нее может быть иным, то есть не таким, какой был в той «классической» ситуации, где больной так и не дождался человека, который ему помог бы. Для каждого больного может найтись человек, сотрудничающий с Богом, и этому больному не придется дожидаться Второго пришествия, чтобы исцелиться.

Здесь нам многое объяснено — и то, как видит Достоевский «божественную ситуацию», где она для него обретается в реальности, и то, как он воспринимает эту ситуацию. А воспринимает он ее как вызов, как постановку перед человеком некой проблемы. И человек не может ее миновать, не дав того или иного ответа. Но этот ответ может быть таким, который абсолютно преображает мироздание.

Хоружий С.С.: Для вас это прочитанное письмо парадигматично?

Касаткина Т.А.: Да. Мы это увидим при анализе текстов Достоевского. Можно привести очень много цитат, которые не ясны, «загадочны» сами по себе, но проясняются этим письмом. Вот они разговаривают с Салтыковым–Щедриним: «Никакое искусство не сравнится с любой жизненной ситуацией. Но если есть глаз, в любой этой бытовой ситуации можно увидеть глубину, которой нет у Шекспира. Но тут возникает вопрос, - говорит Достоевский — чей глаз и кто в силах?» То есть единственное, чего не хватает нам, чтобы увидеть эту безмерную глубину – это способность, усилие нашего глаза. А глубина вот она, всегда перед нами.

В этой цитате указание на глубину звучит как нечто таинственное. Яснее это выражено, пожалуй, в «Братьях Карамазовых» в словах старца Зосимы: «Что за книга это Евангелие! Словно изваяние душ, характеров и дел человеческих». То есть – есть некое «изваяние», которое стоит в глубине мира и которое есть в глубине человека. А ведь, на самом деле, здесь повторяется абсолютно общеизвестная истина о том, что человек есть образ Божий. Но все эти общеизвестные истины Достоевский пытался сделать для нас вновь – или впервые – наглядными, осязаемыми. Именно таким образом работают его художественные ситуации, которые он моделирует в указанном аспекте – то есть открыто, внятно для читателя (или хотя бы для подсознания читателя), проецирует сиюминутную ситуацию на евангельский, «божий» образ, всегда существующий скрыто в ее глубине.

Я бы хотела, чтобы мы посмотрели на две самые тяжелые ситуации, описанные в романе «Братья Карамазовы», которые традиционно выносятся за рамки возможностей нормального человеческого восприятия. Но они и должны, по очевидному замыслу Достоевского, выноситься за все возможные рамки, потому что мы видим там реакцию на события воспринимающего персонажа, и она вполне запредельна. Это две самые яркие точки в романе в этом смысле, потрясение для всего организма читателя.

Эти ситуации абсолютно связаны друг с другом одним и тем же внутренним образом, который можно разглядеть в их глубине.

Первая ситуация — это рассказ Ивана о затравленном собаками мальчике. Характерно, что когда Иван переходит к рассказу об этой ситуации, он говорит о ней, как о «картинке». То есть, он рисует нечто, что должно восприниматься нами как картина и, соответственно, как картина и анализироваться. А, надо заметить, Достоевский был прекрасным аналитиком западноевропейской живописи. Но это целый отдельный разговор. А дальше герой Достоевского говорит еще несколько вещей, подоплеку которых нам нужно знать, и на знание подоплеку которых Достоевский при публикации романа мог всерьез рассчитывать.

«Братья Карамазовы» - это роман, напечатанный в «Русском вестнике». За два года перед его публикацией в «Русском вестнике» же печатается тот текст, на который в романе ссылается Иван, рассказывая о мальчике, затравленном собаками. То есть, по сути, рассказ Ивана обращен к постоянным подписчикам журнала, которые видели и помнят исходный текст, на который героем дается специальная, хотя и весьма неточная, отсылка. У журнала, надо заметить, были постоянные подписчики, и они читали журнал из года в год. Эта сцена из «Русского вестника» должна была восприниматься как прототип Иванова рассказа.

Несмотря на то, что прототип рассказа Ивана был напечатан в том же самом журнале, где публикуется роман, Иван начинает со странных слов: «Не помню где напечатано, то ли в “Старине”, то ли в “Архиве”». Здесь автором производится первое смещение: это не «Русский вестник», публикующий события современности, а журналы, публикующие рассказы о прошлом (кстати, журналы назывались «Русская старина» и «Русский архив»). Достоевский элиминирует здесь еще заодно и слово «русский», нам это еще понадобится в дальнейшем анализе. Дальше, герой начинает рассказ. И производит чрезвычайно

характерные изменения в тексте описания этой ситуации по сравнению с ее реальным прототипом.

Что рассказывает Иван? В самом начале нашего века (имеется в виду XIX век), жил один помещик, который считал, что достаточно послужил царю за свою жизнь, и это дает ему право на власть над душами и телами подданных, абсолютно безграничную и ничем не регламентируемую. Он живет в своем поместье. Дальше описывается такой почти Троекуров из «Дубровского»: охотник-любитель, у него сотни собак и тысячи крепостных. Это такой замкнутый в себе мир. Приезжающих гостей он третирует так же, как и Троекуров. Тут совершенно явные отсылки к «Дубровскому». А дальше происходит вот что: маленький мальчик восьми лет бросает камень и зашибает ногу одной из его любимых гончих. Помещик выходит и спрашивает, почему его любимая собака охромела? Ему объясняют, что ребенок играл и зашиб ей ногу. Помещик приказывает его взять. Мальчика берут, сажают на ночь в холодную комнату. А это октябрь, как раз «золотая осень», время охоты. Ночь он там сидит без еды, без всего. Дальше к утру собирают всех дворовых, всех ближайших крепостных из деревни. Мать мальчика стоит впереди всех. Ребенка выводят по приказанию помещика. Раздевают донага. И дают команду: «Гони». Псари кричат мальчику: «Беги, беги». Он бежит. И на него бросают свору борзых. «Затравил, затравил ребенка в глазах матери», - говорит Иван. «Что с ним делать, Алешка? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного?». И вот здесь у нашего Алеши, у признанного уже нами, читателями, ангела, перекашивается лицо, и он говорит: «Расстрелять». А через несколько минут добавляет: «Я, конечно, сказал сейчас нелепость», — но Иван торжествует. «Нелепости слишком нужны на этом свете». Дальше идет монолог Ивана, абсолютно перекликающийся с его разговором с чертом, который будет значительно позже в романе присутствовать. По сути, в этом монологе Иван произносит слова, которые потом ему будет говорить черт. Но это сейчас оставим за пределами нашего анализа.

Итак, что мы видим здесь в этой сцене? Прежде всего, каким образом Иван ее изменяет по отношению к тексту, опубликованному в «Русском Вестнике»? Там тоже есть помещик, и, действительно, мальчик зашиб ногу гончей. Помещик выводит мальчика. Его начинают травить собаками по приказанию помещика. Да, сгоняются дворовые и крепостные. Ребенок бежит, но борзые, добежав до него и понюхав, естественно, останавливаются. Сцена, которую рисует Достоевский, для всякого, кто имел дело с собаками, абсолютно фантастическая. Человека затравить гончими и борзыми невозможно. Для того, чтобы затравить человека, нужны совсем другие собаки. В реальности все происходит так: борзые добегают, нюхают мальчика и останавливаются. А мать мальчика не стоит перед всеми как изваяние. Она побежала леском, встретила там ребенка. Попробовала его забрать и спрятать, но его у нее опять отобрали. Опять начали собаками его травить на ее глазах. В результате ребенок-то остался жив, а мать сошла с ума и через три дня умерла в горячке.

Для того чтобы потрясти наше нравственное чувство, вполне достаточно исходного текста. Может, он даже в каком-то смысле еще страшнее, чем то, что расскажет нам Иван. Однако Достоевский радикально изменяет целый ряд вещей, и делает это абсолютно не случайно. Ему нужно достигнуть своего эффекта: ему нужно, чтобы в глубине этой сцены засияла та картина, которую он хочет, чтобы мы увидели. Стоящая мать, которая абсолютно никуда не двигается, обнаженный мальчик, псари на конях, дворовые, толпа. И ребенок, которого гонят и которого на глазах у всех и у матери разрывают собаки.

Итак, мать остается жива. Ребенок погибает на наших глазах обнаженный, растерзанный и *невинный*. Его невинность Иван потом много раз подчеркнет: «Говорят, что детки тоже должны платить вместе с взрослыми за эту самую гармонию. Но почему, если он невинен. Скажут, что все равно он вырастет и нагрешит. Но вот он же не вырос. Его восьмилетнего затравили собаками». На этом он строит очень мощное свое обвинение Тому, Кого, конечно, можно за все винить. Вся коллекция фактов, которую Иван собирает,

существует для того, чтобы быть брошенной в лицо Богу или стать доказательством Его небытия.

А Алеша реагирует адекватно, на наш читательский взгляд. Мы говорим это слово вместе с ним: «Расстрелять этого помещика? — Расстрелять». Но вот дальше Алешина реакция намного опережает нашу читательскую: «Я, конечно, сказал нелепость». Вопрос в том, почему сказал? И почему он сразу сказал, что сказал нелепость? А это прояснится через две страницы. Построив на этом же самом эпизоде все свои самые радикальные обвинения Богу, Иван дает, наконец, слово Алеше. И Алеша говорит: «Брат, ты спросил, есть ли кто-то, кто может простить? Но такое Существо есть. И Оно может простить всех и вся. Потому что отдало Свою неповинную кровь за всех и за вся». «И в этот момент, — говорит автор, — у Алеши засверкали глаза». Потому что он, наконец, увидел внутренний образ нарисованной Иваном «картинки».

Еще раз: вот мать, конные, толпа. Все это воспроизводит известное событие, многократно изображенное в западноевропейской живописи. Оно воспроизводилось практически каждым художником в одеждах и обликах своего времени. Это, конечно, никак не связано с тем, что художники не помнили, в чем ходили древние евреи и древние римляне. Это связано именно с установкой на *воспроизведение* в современности того, что составляет внутренний образ бытия, а не на копирование некогда бывшего события. Это ситуация, которая всегда в центре человеческой жизни. И каждый из современников художников, подходя к их картинам, видел себя пред Крестом Христовым, вокруг которого — люди в тех же одеждах, что и он — его современники...

Достоевский изображает ту же самую ситуацию: распятия невинного младенца перед лицом стоящей матери. А ребенок на кресте, будь он тридцати трех лет, все равно для матери — младенец. И никуда от этого не денешься. На самом деле, перед нами совершенно четко воспроизведенная внутри рассказа Ивана евангельская сцена распятия. И когда Алеша говорит: «Я сказал нелепость», — то он понимает одну вещь: если расстрелять этого самого помещика, то вообще-то положено расстрелять и нас всех. Потому что мы все, предстоящие пред Крестом Христовым, все мы участвовали в Его распятии. Каждый грех — это булавка в тело Христово. И он никак иначе не отмывается и не исчезает, кроме как Христовой кровью. Мы — все те, кто распинает Ее Ребенка. Поэтому, когда Алеша говорит: «Расстрелять» и «Я сказал нелепость», — он понимает, что если расстрелять, то расстрелять кого? Меня же и расстрелять. «Мы» собирательно и есть этот самый помещик, и ни на какое другое место в этой картинке мы себя просто поставить не можем.

У Ивана есть еще замечательная фраза: «Генерала, кажется, в опеку взяли». Она звучит прежде, чем прозвучало это «расстрелять». И вот, буквально чрез три страницы, мы понимаем, Кто берет в опеку вот это вечно распинающее Христа человечество. Иван пересказывает сюжет поэмы XVI века о хождении Богородицы по мукам. Возвращусь к ситуации до этого пересказа. Самый сильный аргумент Ивана против возможной гармонии — это то, что «я же простить хочу». Я не хочу, чтобы больше страдали. Мне не нужно возмездия. Но как может простить мать смерть своего ребенка этому самому помещику? Пускай она ему простит, если хочет, свое безмерное материнское страдание. Но страдание своего сына она простить ему не может и не должна, даже если сам ребенок простил их ему, — вот на чем настаивает Иван. А если она не может простить и не имеет права простить, то какая же гармония? И это звучит для читателя абсолютно убедительно.

Удивительно то, что все опровержение Ивана опять заключено внутри им самим рисуемых образов. Через три страницы Иван уже рассказывает о хождении Богородицы по мукам. И говорит, что Ее разговор с Богом, после того как Она уже увидела всех страдающих грешников в Аду, колоссально интересен. Она умоляет Его простить всех без исключения. Она умоляет, не отстает. И когда Бог поднимает руку и говорит: «Посмотри на пронзенные руки и ноги твоего Сына. Как же я прощу его мучителей?», — то Она велит всем

ангелам, всем архангелам, всем силам бесплотным упасть вместе с Ней на колени и молить о прощении всех без исключения. Тогда даруется та самая знаменитая остановка мук от Пасхи до Троицы: по преданию в аду в это время нет мучений. Вот ответ Ивана себе самому, по сути. Есть абсолютно неустрашимый прецедент, Божья Матерь, которая стоит при Кресте впереди всех, которая страдает и распинается так же, как распинается на кресте Ее Сын, Она стала опекающей все человечество, его Заступницей. Генерала взяли в опеку. Теперь мы знаем, Кто взял его в опеку. Богоматерь – заступница за грешных. Она та самая мать, по логике Ивана, не смеющая простить мук сына – и Она же – заступница. За кого? За всех распинающих Ее Сына.

Вот тот парадокс христианства, который для нас Достоевский воспроизводит в этой сцене. И это то, о чем христианское сознание знает две тысячи лет. Оно знает, но постепенно перестает это ощущать. Оно перестает ощущать в самой непосредственной данности и свою виновность, и невозможность дарованного нам прощения, потому что по любой логике это то прощение, которого не может и не должно быть. И Иван «железобетонен» в этой логике. Гармония мира невозможна и недостижима, потому что была эта сцена, и мать не может, не имеет права простить мучителю мук ее собственного ребенка. Но если это так, то мы все лишены заступничества Божьей Матери и Она наш враг. А Она не наш враг. Она – наша покровительница и единственная последняя надежда тех, кому не на кого больше надеяться, для кого исчерпано не только человеческое, но и божественное милосердие.

Генисаретский О.И.: А что вы имеете в виду, когда говорите «В мире нет гармонии»? В каком мире? То что в тварном мире нет гармонии, это известно априорно.

Касаткина Т.А.: Это не я говорю. Это Иван говорит.

Генисаретский О.И.: У вас повторяется утвердительная интонация. Вы говорите, что Иван «железобетонен». Но он не «железобетонен».

Касаткина Т.А.: В тварном мире по заданию гармония тоже присутствует.

Генисаретский О.И.: По какому заданию?

Касаткина Т.А.: Сейчас объясню. У Достоевского в романе очень тонко прописано то, о чем говорит ап. Павел, напоминая нам о пленении твари до тех пор, пока *мы* не освободим ее «в свободу славы детей божиих». Об этом говорит старец Зосима, когда утверждает, что мир — это рай. Только мы не видим того. Замечательна фраза в черновиках: «Мир есть рай, ключи – у нас». И догматика христианства абсолютно здесь согласна с Зосимой и с Достоевским, поскольку есть понятие совершённой и отложенной эсхатологии. В каком-то смысле все уже произошло, момент спасения мира Пришествием Христовым произошел. Но точно так же, как в истории об Овечьем источнике, Господь ждет встречного шага соработающего ему человека. И в этом смысле мир уже есть рай, но он не рай до тех пор, пока мы не сделали своего встречного шага. Он «рай» в том смысле, что с момента Пришествия Христова его восстановление — как рая — зависит только от нас. На этом *видении* мира построены все «Братья Карамазовы».

Хоружий С.С.: Татьяна Александровна, в скобках скажу, что согласие с этой трактовкой мира канонической христианской догматикой крайне проблематично.

Касаткина Т.А.: На самом деле абсолютно не проблематично. Можно довольно много имен приводить в поддержку этого. Просто этот вопрос я специально не готовила к сегодняшнему дню. Достаточно большое количество греческих, прежде всего, авторов можно назвать.

Генисаретский О.И.: Давайте начнем с того, что во времена Евангелия никакой догматики не существовало. Сам по себе текст жанровый по своей природе и там нет абсолютно никакой догматики.

Касаткина Т.А.: Сейчас мы говорим о совершенно разных вещах.

Хоружий С.С.: Татьяна Александровна отсылала конкретно к догматике.

Касаткина Т.А.: Я сейчас говорила именно о догматике, и Достоевский в этом описании мира абсолютно догматичен. А что касается соотношения его текста с Евангелием, так это соотношение мы рассматривали все время вплоть до вашего вопроса.

Хоружий С.С.: Отношение с текстом Писания и с текстом догматики - это два абсолютно разных аспекта.

Касаткина Т.А.: А что касается собственно той гармонии, о которой говорит Иван, то он все время говорит о финальной гармонии. Он говорит о том, что в конце мира будет явлено нечто, до того драгоценное, что утолит все грехи, все обиды, все беды и соединит все человечество в этой абсолютной и окончательной гармонии. Вообще все мироздание соединит в этой окончательной гармонии. Это та самая новая земля и новые небеса. И тогда все воскреснут.

Хоружий С.С.: И розовое христианство.

Касаткина Т.А.: Это то, что Константин Леонтьев так назвал. На самом деле это еще одна большая проблема.

Хоружий С.С.: Леонтьев знал догматику ничуть не хуже Достоевского.

Касаткина Т.А.: Леонтьев, я думаю, хуже знал. Поскольку он ее очень выборочно воспринимал... А главное, что у Леонтьева была своя специфическая антропологическая ситуация. Для того, чтобы оценить леонтьевскую позицию, следует прочесть его дневник, который он вел в последние годы жизни для своего духовного отца. И вы поймете тип этого человека. Это постоянно обиженный жизнью человек. И это человек, который в свое время обратился, потому что его холера придавила очень сильно. Обращение Леонтьева совершается именно в тот момент, когда он умирает от холеры.

Генисаретский О.И.: Разве это не таинство?

Хоружий С.С.: Татьяна Александровна, не переходите на личности.

Касаткина Т.А.: Это не тайна.

Генисаретский О.И.: Таинство, а не тайна. И дается она духовному отцу, которому он пишет.

Касаткина Т.А.: Это не исповедь, это откровение помыслов. Об этом тоже, кстати, говорится в «Братьях Карамазовых». Откровение помыслов, в отличие от исповеди, таинством не является. Откровение помыслов — это нечто совершенно иное, чем таинство исповеди. Вы о старчестве почитайте что-нибудь.

Генисаретский О.И.: Вопрос снят.

Касаткина Т.А.: Вторая романная ситуация, с которым нам необходимо связать предыдущую, чтобы увидеть, как Достоевский выстраивает свой роман, — это текст о Лизе Хохлаковой и об ананасном компоте. Это тот текст, за который Достоевский получил звание антисемита, садиста и так далее. Очень коротко пересказываю. Алеша приходит к Лизе, и она начинает ему рассказывать о своем впечатлении от недавно прочитанной книги. Вот этот разговор: «Я недавно прочла, что был какой-то где-то суд, и что жид (я сейчас цитирую буквально, тут важно все, даже расстановка слов — Т.А.) четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене, прибил гвоздями и распял, а потом на суде сказал, что мальчик умер скоро, чрез четыре часа. Эка скоро!», - говорит Лиза и добавляет: «Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот. Вы любите?» Дальше, изменяясь в лице, она говорит Алеше, что как прочла про этот суд: «...

всю ночь тряслась в слезах, ...а у меня всё эта мысль про компот не отстает». Далее идет чрезвычайно важный разговор, но мы тут остановимся.

Действительно, ситуация жуткая. Все обвинения, брошенные Достоевскому за этот эпизод — это *адекватная* читательская реакция, потому что это ужасно. Это очень страшно. И очень страшна вот эта реакция Лизы — абсолютно для нас на первый взгляд, патологическая: представила, «что это я сама распяла. ...а я сяду против него и буду ананасный компот есть».

Опять-таки, те смещения, которые производит в тексте Достоевский, аналогичны даже на самом начальном уровне тем смещениям, которые он произвел в только что разобранный сцене про затравленного мальчика. Лиза говорит: «Был какой-то где-то суд». То есть она это только что прочла, это свежий материал, это вот сейчас было, но «был какой-то где-то суд» звучит так же, как «во время оно». Это отчетливая аллюзия на указанный характерный зачин церковного чтения Евангелия. Здесь мы видим в изобилии неправильности, *небрежности* речи, в которых тоже, кстати, очень часто обвиняют Достоевского. Но у него все «неправильно» ровно там, где ему и нужно, чтобы было неправильно. Лиза говорит, что «был какой-то где-то суд, и что жид ребеночка распял». Такое ощущение, если это читать логически правильно, что жид распял ребеночка в результате суда. По суду распял...

Наша дикая читательская реакция объясняется ровно тем, что мы упорно не воспринимаем в глубине этой сцены ту другую, которая для Достоевского, очевидно, должна там присутствовать. Но от того, что мы чего-то не поняли, наша ответная реакция в нас не перестает действовать, некоторым образом нас преобразовывая...

Итак, очевидно, здесь опять-таки прямая аллюзия на Распятие Христово. И эти «обрезанные пальчики» отзовутся во всем романе. Лиза, наказывая себя, вставит свой пальчик в дверь и защемит его со словами: «Подлая, подлая, подлая!». Покалеченные пальцы будут проходить сквозь весь роман как образ мучения и образ расплаты. Когда Алеша придет к Снегиревым, то отец Снегирев предложит отрезать свои собственные четыре пальца, прежде чем высечь Илюшечку, за то, что он укусил Алешу опять-таки за палец. Еще раз — это и образ мученичества, и образ расплаты, и образ взаимного мучения, который покрывает все поле романа как единый концепт. И здесь, в истории о распятом мальчике, рассказанной Лизой, этот образ выходит на поверхность в своем исходном значении мук и страданий Христовых. И весь текст этой истории для нас предстает как воспроизведение Христовых мук.

А что, собственно, делает этим текстом Достоевский? На самом деле он здесь, опять-таки, описывает ситуацию каждого из нас.

Здесь я сделаю небольшое отступление и скажу не только об архетипе-первообразе, но и о прообразе. Естественно, что прообразы этой ситуации читатели Достоевского абсолютно не могли найти в реальности. Но зато современный читатель Достоевского их быстро и легко находит. Я это слышала от Ирины Бенционовны Роднянской, которая первая мне об этом сказала. А потом от девочек в православной летней школе, которые абсолютно четко отреагировали на это описание сцены. Они все в один голос сказали: «Это же мы перед телевизором». Вот мы приходим, садимся смотреть новости с едой (не обязательно, конечно, с ананасным компотом), и нам рассказывают о расстрелах, землетрясениях и так далее. Вот наша нынешняя ежедневная ситуация как прообраз (или послеобраз) Лизиной.

Но Достоевский нас ведет в другом направлении, не на поверхность повторяющейся эмпирической ситуации, а в глубину. Показывая нам, по сути, образ Христа в образе четырехлетнего мальчика, он открывает нам глаза на то, что мы регулярно делаем в храме... Ведь в христианской культуре к Распятию стал применен эпитет «красивое». Мы можем сказать «стояло красивое Распятие». Можем, язык не сломается от этого. Ничто нас не останавливает. Вот с чем — с установкой на эстетическое созерцание — мы способны придти к

Распятию в храме. И ситуация в конце XIX века в этом смысле не сильно отличалась от ситуаций XX и XXI века. А еще мы – гораздо чаще даже – приходим с просьбой о *сладости житейской*: «Господи, сделай так, чтобы я поступил в институт. Господи, сделай так, чтобы мы удачно купили машину». Или еще что-то: о здоровье, о чем угодно. Это все множасьиися и множасьиися просьбы о сладости житейской пред Тем, Кто истекает на наших глазах кровью от наших же воткнутых в Него гвоздей. И это продолжается две тысячи лет. Это как бы перестает возмущать – просто за давностью срока...

Что делает Достоевский? Достоевский мгновенно и мощно сдирает с нас корку нашего окамененного нечувствия, давая нам современный образ, в котором мы только с третьего или четвертого раза, размышляя об этом, сможем опознать тот самый, исходный, образ Распятия. Достоевский как бы раскалывает все наше существо, потрясает, вызывает эту эмоционально отторгающую реакцию именно для того, чтобы снять все напластования, которые позволяют нам произносить эти два слова: «красивое Распятие». Он показывает нам, *что* мы реально делаем.

Думаю, что здесь можно было бы и закончить. Поскольку, судя по всему, вопросов накопилось много, может быть, я лучше буду на них отвечать. Наверное, самое главное мне удалось сказать: так – двусоставно – с постоянной отсылкой к евангельскому первообразу – Достоевский видит ситуацию мира и человека, так он ее изображает в своих произведениях. И изображает он ее так с вполне определенными интенциями, о которых мы уже успели поговорить. Наверное, можно считать, что мы выполнили задание.

Хоружий С.С.: Спасибо большое, Татьяна Александровна. Я позволю себе первым задать вопрос, поскольку это не столько вопрос, сколько прямая просьба о некотором прямом продолжении сказанного. Мне вовсе не ясно, отчего и зачем вы поставили в центр рассмотрения эти две классические картинки Достоевского. Для меня, как и для общего массового восприятия, это воспроизведение классической этической коллизии мира Достоевского. Мы это еще раз выслушали, это не антропология. Выход к антропологии тут для меня еще не прописан, не ясен. Вы просто проговорили еще раз вот эту самую коллизию.

Касаткина Т.А.: Значит, наверное, мне что-то радикально не удалось. Прежде всего, я совсем не хотела говорить о том, что вы называете «постоянной коллизией романа Достоевского».

Хоружий С.С.: Не постоянная, а ключевая, о которой всегда говорится.

Касаткина Т.А.: Я хотела говорить о том, о чем не говорится собственно никогда. Я хотела говорить о том, что любая ситуация в мире рассматривается Достоевским как некоторое возвращение к той исходной евангельской ситуации, к той ситуации, когда вечность вошла во время, закрепила этот базовый образ для всего последующего развития и движения человечества. И я хотела говорить о том, что каждый человек подводится к этой ситуации в собственной жизни, оказывается перед ней и должен так или иначе на нее ответить. Это ситуация соотношения человека и мира у Достоевского. Но и сам человек в глубине себя как некое свое задание носит то самое, что мы опять-таки, забывая о буквальном значении произносимого, называем «образом божьим». В этом смысле, Дмитрий Карамазов, который далеко не самый похвальный с этической точки зрения герой «Братьев Карамазовых», он в романе является безусловным образом Христа. И за его движением в романе стоит вся тема сошествия Христа в ад, что можно показать реальными цитатами (и что было сделано в достоевистике).

Но это еще и целый особый анализ ситуации. Внутри жизни каждого человека, внутри самого человека очень часто разыгрывается одна и та же повторяющаяся ситуация, на которую человек может дать или не дать ответ. Разыгрывается до тех пор, пока он на нее ответа не дает. Я бы хотела привести, как пример, одну совсем маленькую сцену из начала

«Братьев Карамазовых». Федор Павлович Карамазов потерял свою первую жену. Она от него сначала сбежала, а потом до него дошли сведения о том, что она умерла. И там дальше сказано чрезвычайно интересно. Он бежал по улице и, по свидетельствам одних, плакал как ребенок, а по свидетельствам других, воздевал руки к небу и говорил: «Ныне отпускаеши». Как вы понимаете, это сведение буквально в пределах одного человеческого образа сцены Сретения. Эта сцена, которая у Достоевского очень часто повторяется как фоновая сцена, проявление которой происходит уже сейчас, проявление этого времени и этого мира. Вот он макрокосм, который одновременно микрокосм Достоевского. В любой сцене, в любом человеке, в любом мире взрывается заново, как бы раскрывая его, вот эта ситуация Сретенья. В данном случае она проходит абсолютно бесследно. Она мелькнула и ушла. Но в тексте все это нарисовалось.

То, что мы читаем, как текст о каком-то современном Достоевскому времени, о ситуациях, событиях, людях, это одновременно то, что заключает в себе вот это изваяние вечности, которое никуда и никогда не уходит. Нет ничего сиюминутного. Все, что совершается, совершается перед лицом вечности и совершается как наш ответ на те вопросы, которые были заданы однажды, «во время оно». Это не этическая ситуация. Эта ситуация онтологическая. И именно об онтологичности этой ситуации и о том, как Достоевский ее выстраивает в своих произведениях, я и хотела говорить. Он ничему не учит. Он просто показывает, что это так и есть. И попробуйте из этого выбраться.

Хоружий С.С.: Мне кажется, что мой вопрос все-таки у меня еще остался и после этого дополнительного разъяснения. Но с разъяснением я могу его весьма конкретизировать и уточнить. Конечно же, речь идет о парадигматичности евангельского текста для всего дискурса Достоевского как такового. Парадигматичность эта есть онтологический фактор. Это онтология Достоевского. Здесь я совершенно согласен с вами. Это не этика. Но, возвращаясь к моему вопросу, который был обращен именно к вашему выбору этих двух эпизодов, двух картинок. Две картинки не вообще евангельские, они очень конкретные. Эти картинки, относящиеся к распятию. Так вот, каким образом, в чем именно распятие антропологически парадигматично? Онтология - это общее соответствие. Евангелие – это онтология Достоевского. В соответствии с евангельским текстом создается онтологический пласт. Но вы вошли уже внутрь этого онтологического соответствия – вы отнеслись к дискурсу распятия внутри евангельского текста. И вот по поводу именно события распятия я и задаю свой вопрос. В чем и отчего распятие именно антропологически парадигматично? Из него извлекается вся этика Достоевского. Из него разворачивается весь этический дискурс. Это, безусловно, так. Каким образом оно онтологично? Я это не слышу у вас. И сам не понимаю. Это непростой вопрос.

Касаткина Т.А.: Говоря вообще, я бы сказала, что, религия к этике имеет очень мало отношения. Я бы сказала, что этика – это некоторая производная религии, потому что этика практически никогда не отвечает на вопросы «почему?». Этика — это то, что устанавливает некоторые категорические императивы, которые нужно исполнять, и уже в самом задавании вопроса «почему?» звучит нечто неэтичное. Если мы спрашиваем «почему?», когда нам говорят, что «так надо делать, потому что надо делать так», то мы оказываемся в позиции изгоя. Мы оказываемся в позиции автоматически неэтичного человека.

Хоружий С.С.: Речь идет о нормативной этике. Она бывает очень разная.

Касаткина Т.А.: Этика в отрыве от религии всегда нормативна. А вот религия всегда отвечает на вопрос «почему?». И что здесь существенно для антропологической ситуации, имея в виду основное время, от которого мы ведем отсчет сейчас? Это именно постоянное нахождение человека перед лицом Распятия. Это невозможность существования человека в иной области. И это на самом деле меняет в человеке все вообще. Человек до Распятия и после Распятия – это совершенно разный человек.

№ 1: Скажите перед лицом распятия живет и Смердяков в «братьях Карамазовых»?

Касаткина Т.А.: Безусловно. Вы пытаетесь все время меня перевести на этические рельсы. А этические рельсы – это рельсы, которые предполагают, что человек есть хороший и есть плохой. Онтологический взгляд на человека предполагает видение его радикальной поврежденности. Нет хорошего и нет плохого. Смердяков – это человек, который нас может много чему научить. В частности, в романе Смердяков сам описывает еще одну сцену, которая тоже повторяет буквально сцену Распятия. Эта сцена известна нам из «Дневника писателя» как описание казни Фомы Данилова. Смердяков рассказывает о ней в главе «Валаамова ослица», и это «Валаамова ослица» - авторское обозначение Смердякова. Совершенно не случайное обозначение... Я напомню о ситуации Фомы Данилова. Это один из наших солдат, который когда в XIX веке попал в плен к туркам кипчакам, то они содрали с него кожу. Сначала они предложили ему перейти в ислам, но он отказался. Хотя, как многократно подчеркивалось, в том числе и Смердяковым, никто на него не смотрел, зрителей не было. Мог бы даже очень спокойно перейти в ислам и сохранить свою кожу для дальнейших добрых дел. Рассуждения Смердякова на эту тему чрезвычайно глубокие, между прочим. Читатель становится в оппозицию Смердякову, который как бы отрицает здесь подвиг. А, между тем, следовало бы, наверное, задать себе вопрос: «А я бы смог?» - на который Смердяков честно отвечает себе: «Я бы не смог. Я бы сдался». И он объясняет это не просто человеческой трусостью. Он говорит о том, что кто имеет веру с горчичное зерно, тот может сдвинуть гору. Но он же утверждает, что такой веры сейчас нет ни у кого. Может быть, только два каких-то там старца, которые в пустыне спасаются, имеют веру. Потом все будут над этим смеяться. Это чисто русская черта: все-таки двух старцев он оставил, которые-таки могут горы сдвигать. Своему воспитателю и оппоненту Григорию Смердяков говорит, что, мол, как бы вы не кричали здесь горе: «Сдвинься!», — она по вашему слову не сдвинется. Мало того, даже если вашу кожу со спины содрали бы до половины, и вы кричали горе: «Сдвинься и подави мучителей», — она все равно бы не сдвинулась. «Значит, - говорит Смердяков, — не очень-то там моей вере верят. Ведь не сдвинулась же по моему слову гора. Значит, не такая уж большая награда там меня ожидает. Так зачем же я еще позволю с себя и кожу содрать, совсем всего лишившись и там, и здесь? Я уж лучше тогда кожу свою сохраняю в надежде, что и совсем прощен буду», — заключает он.

Кстати, здесь Смердяков объявляет нам о том, что вообще любой наш грех есть предательство Господа. Абсолютно любой, даже самый маленький. В романе есть диалог между ним и Федором Павловичем Карамазовым, который говорит, что мы тут сидим, коньячком балуемся (тоже, между прочим, родственник ананасного компота...), нам не до того, чтоб об этом думать. А ты отказался от подвига, когда и думать было больше не о чем, кроме как о сохранении верности Господу. «Да нет, — как бы настаивает своим рассказом Смердяков, — не важно, где мы сидим и чем балуемся. Все равно это предательство, которое эти грехи в каком-то смысле уравнивает». И что тогда нам делать? Мы все опять-таки предатели Господа. Что нам делать? Нам впадать в отчаяние и в результате – совершать самоубийство? Или надеяться, как Смердяков и Исаак Сириин, что прощены будем несмотря ни на что? Вопрос только в том, на какое место себя поставить. Достоевский здесь как раз сбивает с нас всякую возможность этических весов. Вот Смердяков и какой-нибудь Петр Степанович Верховенский, Ракитин где-то под весами, а тут мы хорошие. Да ничего подобного. Алеша будет описан в романе как предатель Господа. Мы все предатели Господа. Я тут могу много говорить...

Хоружий С.С.: Вопрос в том, что официально выносится на защиту в данном конкретном пассаже?

Касаткина Т.А.: Да ничего на защиту не выносится. Я ничего не доказываю. Я показываю.

Хоружий С.С.: Что?

Касаткина Т.А.: Я показываю вот эту самую антропологическую ситуацию, которую рисует Достоевский. Он вообще не разговаривает с нами об этике. Он разговаривает с нами о ситуации человека, в которой тот оказался, и о путях его выхода из этой ситуации. Он не говорит о том, что хорошо и что плохо. Он говорит о том, где мы и куда идти. И об этом говорит каждый герой.

Хоружий С.С.: Действительно, вы выделили не в этическом плане некую основную линию. Насколько она антропологическая? Это речь о раскрытии отношения человек - Бог у Достоевского, так?

Касаткина Т.А.: Можно так сказать. Но одновременно это и речь о раскрытии отношения «человек – человек» по Достоевскому.

Хоружий С.С.: Это меньше звучало.

Касаткина Т.А.: Да, но это неизбежно и неизменно возникает просто в самом *видении* ситуации. И что следует из того, что за каждой жизненной ситуацией стоит евангельская ситуация, а в каждом человеке – образ божий? В «Братьях Карамазовых» это ясно прописано в связи со всей ситуацией старчества. Это означает, что в каждом встречном мы по заданию должны видеть Христа. В том числе в Смердякове, нет исключений никаких. Когда мы встречаемся с человеком, мы встречаемся с Христом, вот и все. Вот как определяются отношения человека с человеком после того как определены отношения человека с Богом.

Овчинникова Т.Н.: Я хочу спросить, верно ли я поняла. Я сама психолог. Я увидела маятник, который характеризует нашу русскую культуру. Это маятник исторических корней нашей культуры, уходящих глубоко в социальном и в психологическом плане. И как раз сдирать кожу - это после ухода внутрь себя означает выходить за свои пределы. Согласитесь ли вы с этим? Визуальный ряд, видимость со стороны позволяет зафиксировать момент, когда человек уходит в себя. Мы его не видим, но можем только предположить переживания. А когда он выходит, заламывая руки, то мы можем описать это на языке действия. Тут можно вспомнить Бахтина. У него такая позиция, когда он берет план личный, внутренний. Ваша точка зрения раскрывает для меня очень многие механизмы. Я просто реально это вижу.

И второй вопрос: где можно прочитать Ваши работы?

Касаткина Т.А.: На самом деле описанные мной ситуации сосуществуют с бахтинской точкой зрения, и даже не просто по принципу взаимодополнительности. Они, в конце концов, просто смыкаются. Это тоже тема особого разговора. Надо простроить некий логический ряд, чтобы показать место, где они смыкаются. Тут нет никакого противоречия. А то, что вы сказали о сдирании кожи, мне показалось очень точным. Действительно, в каком-то смысле Достоевский вскрывает тут основы своего творчества. «Кожа вещей» как бы их покрывает, скрывает внутренний образ, но Достоевский проявляет то, что за этой кожей нам открывается.

По второму вопросу: вот книжка «О творящей природе слова...», она есть в продаже, она есть и в Интернете. Меня много в Интернете в качестве автора «Нового мира».

Ахутин А.В.: У меня несколько вопросов, но я попробую из них сделать один, узелки такие. Во-первых, вы приводили сцены и эпизоды, кусочки, из целого романа. Что Вы скажите о целом, как о единстве каком-то? «Братья Карамазовы» хотя и не завершены, но это целое.

Касаткина Т.А.: Я думаю, что «Братья Карамазовы» завершены.

Ахутин А.В.: Хорошо, не будем об этом говорить, сейчас это неважно. Просто роман — это целое. Это первый узелок.

Второй на том же пути: Сергей Сергеевич [Хоружий] в самом начале говорил о том, что не освоен опыт художественной литературы, хотя был освоен театральный опыт, опыт живописи и так далее, то есть речь идет об искусстве. Так вот, разумеется, искусство обладает своей действенностью, как вы справедливо сказали. Этот роман - художественное произведение, целостность, а не отдельные картинки. Вопрос: есть ли в этом произведении что-то помимо того, что с помощью сильных образов оно возвращает нас в евангельскую ситуацию? Несет ли роман какую-то собственную действенность как художественная вещь или нет?

И последний вопрос – узелок на той же ниточке: это возвращение к Бахтину, естественно. У вас вырисовывается (и в ответах на вопросы это прозвучало), что в общем ситуация одна: мы все разные, но мы все стоим перед крестом. Так вот, такая центрированная ситуация немного противоречит тому, что я привык видеть в поэтике Достоевского, в его художественном методе после Бахтина. Бахтин говорил о принципиальной «различности» персонажей Достоевского. Вопрос (я тут немного играю словами): разве не принципиально, что они различные? Они не временно различны, а фундаментально. Что значит фундаментально? Это носители различных идей, почти в платоновском смысле слова, — онтологически различных идей. И они сводятся в одну точку, в один неразрешимый узел так, что все они при этом остаются разными, и поэтому между ними есть онтологический спор. Не онтический спор, за которым лежит одна онтологическая ситуация, а именно онтологический спор.

Вот эти три узелка для меня принадлежат к одной и той же идее. А именно, к целостности вещи, к ее художественности и к вот этой спорности, что касается только Достоевского, если говорить об анализе Достоевского Бахтиным.

Касаткина Т.А.: Вы так прекрасно сказали, что мне осталось совсем немножко, чтобы закончить. То, что вы описали как некую единую ситуацию, то есть человека перед крестом, это и есть ситуация не нивелировки, а как раз различия. И об этом тоже говорят много в «Братьях Карамазовых». Именно в ситуации человека перед крестом каждый получает ту свою особость личности, которая и ни с кем другим не может быть смешена и никем другим не может быть замещена. Достоевский в книге «Русский Инок», в «Братьях Карамазовых» создает образ даже не всечеловеческой, а некой универсальной литургии. «Посмотри на вола и на осла и на их кротки лики», - говорит он. «И со всей природой Христос раньше нашего. Земля не грешила, она проклята за нас. С ними Христос раньше нашего», — это постоянно звучит. «И все-то Христу славу поет, к Слову стремится», — это все буквально цитаты. Вот она как бы вселенская литургия, которая длится. И тогда, что значит в этой вселенской литургии абсолютная уникальность любой личности, которую вы хорошо назвали «различностью», которая одновременно в единстве со всеми и которая одновременно незаместима каждая на своем месте? Это вот те самые слова. Это голоса. Называя Христа Альфой и Омегой, то есть не просто началом и концом, а буквально началом и концом алфавита, западноевропейское искусство изображает периодически святых и апостолов с буквами на одежде. Там разные греческие буквы, но понятно, что там весь алфавит составляется. Если Христос — это Альфа и Омега, то в промежутке — те слова и те буквы, которые звучат каждым из наших голосов. Но каждая тварь в мире говорит то свое слово, которое абсолютно никем другим произнесено быть не может. Это и есть суть ее личности. И здесь в этом смысле спора с Бахтиным нет, потому что Бахтин говорит об этом: о незаместимости каждого голоса. А еще Бахтин говорит о том, что ни одна личность незавершима внешним взглядом. Почему? По одной простой причине. Потому что личность немедленно включит себя в этот внешний взгляд и сможет на него ответить в мире Достоевского. То есть личность в изображении Бахтина, в мире Достоевского принципиально совпадает с мирозданием, потому что абсолютно все внешнее может быть в нее включено и осознанно внутри нее, соответственно. И здесь мы это увидели еще раз.

У меня тут нет никакой полемики с Бахтиным. Это просто такое взаимодополнение. Когда Иван сам внутри собственного слова несет себе возражение, то это совершенно бахтинская ситуация. Когда все возражения, которые могут быть высказаны против позиции личности, уже ей известны и заключены как бы внутри нее. То есть абсолютно никто не исключен из этого знания правды. Это знание правды высказывается даже в самом неправдивом слове. Даже если это слово должно быть искажающим словом. Образ литургии, который дан в «Русском иноке» неким образом замыкает и очерчивает весь роман, потому что в центре романа «Братья Карамазовы» находится Илюшечкин камень. Это тот самый камень, у которого, в конце концов, и совершается буквально эта литургия Алеши с двенадцатью мальчиками, которые туда пришли. Это тот самый ребеночек, слезки которого, согласно Ивану, нельзя положить в основание мироздания. Вот он, Илюша, на крови которого Алеша воздвигает свое братство. Просто вопрос опять-таки состоит в том, как на это взглянуть. С целостностью у Федора Михайловича настолько хорошо, что плохо становится. У него все на все завязано. И мы в конце видим того самого ребеночка, на крови которого никак нельзя воздвигнуть братство. И, тем не менее, на крови которого это самое братство воздвигается и строится. Но это возможно только через убийство этого мальчика. А они его убили. Он умирает в результате удара, полученного камнем в сердце от этих самых мальчиков, которые сейчас рыдают перед камнем. Они его убили. Но сейчас, в этот момент, когда идет этот последний в романе разговор, каждый из них готов десять раз жизнь отдать только ради того, чтобы Илюша был бы жив. То есть это не та строительная жертва, которая свойственна предыдущим культурам, о которых тоже можно говорить чрезвычайно интересно и очень долго многие всякие вещи. Не та жертва, которая уничтожает человека для того, чтобы стояло здание. Это та жертва, за которую каждый готов десять раз отдать жизни, только чтобы это было не так. И тут возникает возможность бесконечной взаимной любви и преображения. Я понимаю, что я не совсем впрямую ответила на ваш вопрос. Но я надеюсь, что отчасти это сделала.

Насыров Э.Р.: По моему убеждению, в романе «Братья Карамазовы» показываются возможности, когда онтологические ситуации принципиально разные. Не обязательно человек находится перед распятием. Это ситуация с содранной кожей. Там, если я не ошибаюсь, говорится устами Федора, что не виноват тот, кто был лишен крещения. Как быть с таким человеком?

Касаткина Т.А.: Это как раз говорится устами Смердякова. Спасибо вам за чрезвычайно интересный вопрос! Что Смердяков говорит по поводу татарина буквально? «Не может же Господь соврать». Он на самом деле ставит перед лицом Господа этого татарина. «Не может же Господь соврать и сказать, что он был христианином, когда он не был христианином. Значит, наказание за это его ждет самое маленькое, если уж будет какое-то наказание». Говоря о том, что есть человек, непросвещенный христовым крещением, Достоевский сразу ставит его в эту самую ситуацию встречи с Богом. Но он говорит о том, что раз он произошел от «поганых» родителей (по выражению Смердякова), то не может же Господь быть неправдив, не может же Он сказать неправду, сказать, что он-таки был просвещен. Значит там какой-то другой суд, свой, особый. Но что хочет сделать Смердяков? Он хочет на этом основании сказать, что в тот момент, когда я говорю «хорошо, я не христианин», типа – убедили, то в этот момент я своего крещения совлекаюсь и становлюсь анафема. И это исходная ситуация для дальнейшего сопоставления человека крещеного с татаринцом, с некрещеным. Христианина с татаринцом. Я тем самым становлюсь как бы тем самым татаринцом, который никогда и крещен не был, и который, представ перед Господом, сможет ему сказать, что не крещен, не просвещен, что хочешь, то и делай. То есть, на самом деле здесь он ставит и татарина, и себя опять в некую единую ситуацию. Другое дело, что в этой единой ситуации абсолютное множество человеческих личностей разворачивается во всей своей красе впервые и с абсолютной различностью. Но ситуация все равно та же. И для татарина та же, что, казалось бы, совсем невозможно. А по тексту получается именно так.

Хоружий С.С.: Космос Достоевского весь исключительно в христианской перспективе. В какой мере в него вбирается стоящие вне христианства, это уже где-то на периферии. Эти вопросы решаются. И в частности, один из таких пунктов соприкосновения вы обсудили. Есть и другие, конечно. Но в целом, разумеется, это сугубо и исключительно космос в христианской перспективе.

Касаткина Т.А.: Вы знаете, я бы как раз не была так категорична в данном случае. Достоевский как раз очень серьезно обсуждает для себя и внутри себя ситуацию гностического христианства. Но на самом деле гностицизм - это нечто существенно иное. То есть и ситуацию отношений с божеством до христианства буквально на лексике великого инквизитора можно показать. Там, в частности, речь идет о Шумере и в некоторых строках напрямую. Там есть «пробные недоделанные существа, созданные в насмешку». Это почти однозначная отсылка к шумерскому мифу. А рассуждение Достоевского о Клеопатре? Все это, безусловно, существует в христианской перспективе. Но вот так примерно, как оформляется держава. В центре земли с того момента всегда стоит Распятие. И все остальное, учитывая всю разницу, богатство и многообразие, все равно определяется по отношению к Кресту. Именно эта разница впервые проявляется по отношению к Кресту. И с этим ничего абсолютно не сделаешь.

Хоружий С.С.: На этом месте прозвучала заключительная фраза, что с Достоевским ничего не поделаешь. Поблагодарим Татьяну Александровну. Вопросов осталась масса, поэтому мы выразим надежду, что и продолжение последует со временем.

Касаткина Т.А.: Я с удовольствием. Для меня общение с вами было весьма эвристично. Спасибо вам огромное!