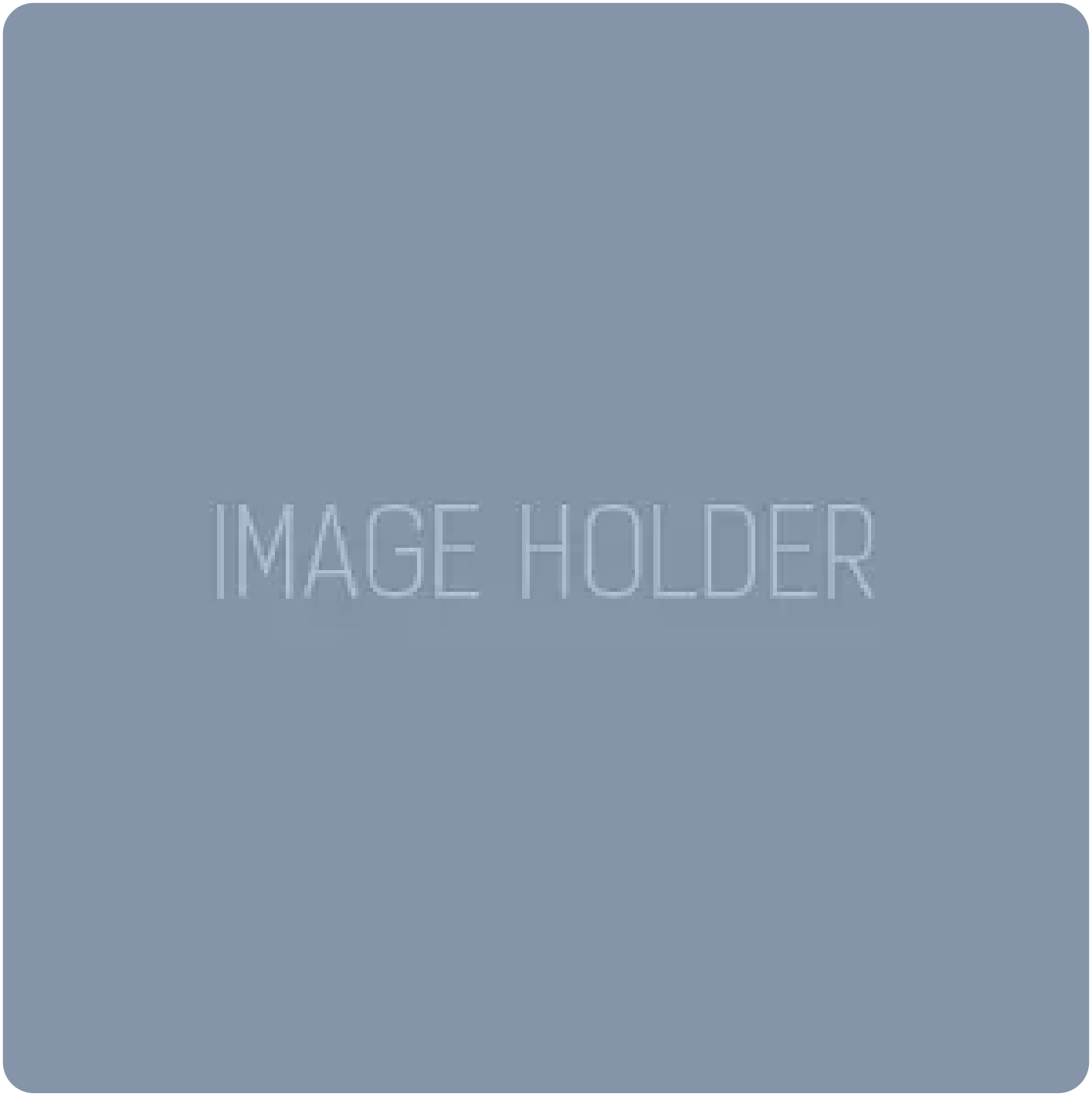


Апофеоз Мифа

Жанр произведения: Научное

Произведение написал автор BookBox Сергей Телегин

Ссылка на публикацию

Сергей Телегин

Апофеоз мифа

(«Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского)

Давно отмечено, что экстатическая муза Ф.М. Достоевского стремится к созданию мифа. Весь «мистический реализм» писателя – это тяга к евангельской мистерии духа, представленной в форме романа-мифа. Мистическая трагедия его героев – это зачастую процесс открытия мифа в нашем мире, мифа как высшего проявления жизни духа и откровения Логоса в человеке. О мифологическом содержании и мифологизме формы романов Достоевского (прежде всего «Братьев Карамазовых») много писали В.И. Иванов («Достоевский и роман-трагедия»), Е.А. Бердяев («Миросозерцание Достоевского»), К.В. Мочульский («Достоевский. Жизнь и творчество) и другие выдающиеся русские философы и литературоведы. Мочульский, например, сказал, что «история карамазовского семейства – художественный миф, в оболочку которого заключена религиозная мистерия»[1]. В его романе религиозно философский материал вводится в рамки романа и обретает форму высшего мифа. Особый «миф Достоевского» связан с мифологическим сознанием самого писателя, для которого личная, авторская мифология несет секрет бытия, раскрывает замысел Бога о бытии[2]. Сюжет романа преображен евангельской мистерией смерти и воскресения. В этом и следует искать особенность мифологической формы «Братьев Карамазовых», где происходит подлинный апофеоз (обожение, обожествление) мифа. В этой проблеме главная задача сводится к раскрытию личностного мифа центральных героев романа.

Трикстер

Реставрацию романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» в качестве мифологической системы следует начать с анализа образа Федора Павловича Карамазова, поскольку именно с его убийством связаны все драматические конфликты и внешняя сюжетная линия произведения. В этом смысле Федор Павлович являет собой инициационный образ, с которым и через которого на страницы романа вводится миф. Роман «Братья Карамазовы» мифологический, поскольку сам автор и все его герои стремятся к созданию и к финальной реализации своего мифа – личного для каждого образа и эсхатологического для всего романа и творчества Достоевского в целом. Вехами на пути к реализации мифа являются индивидуальные мифы и знаки-мифологемы его основных персонажей.

Если говорить о Федоре Павловиче Карамазове, то ведущее понятие, формирующее его личностный миф, может быть воплощено в слове «шут». Шутовство – своего рода знак, по которому выявляется характер человека. Слово «шут» чаще всего повторяется при описании поведения Федора Павловича. Рассказчик сразу называет его «злым шутом»[3], сам герой «рад явиться в

подновленном виде шута (9, 11). Будучи шутом, он любит «других в шуты рядить» (9, 26), разыгрывает «шутовские сцены» (9, 38). Миусов раздражен тем, что Федор Павлович «шута из себя корчит» (9, 42, 87, 96), а тот нарочно, чтобы позлить богатого родственника своей первой супруги, рассказывает глупые истории (об Афоне – 9, 43). Глава, где описывается скандальная сцена у старца Зосимы, называется «Старый шут» (9, 44), причем герой рекомендуется шутом (9, 46), называет себя «шутом коренным, с рождения» (9, 47), глупо каламбурит (9, 46-47), ломается (9, 48), сочиняет истории и шутки(9, 48-49), провоцирует и проверяет слушателей своим шутовством (9, 52). Даже слуга Григорий знает, что Федор Карамазов «хитрый и упрямый шут» (9, 106). Далее герой опять признается, что он шут и представляется шутом (9, 101), хотя в приступе самобичевания и пытается доказать Алеше, он «не всего только шут» (9, 151); шутом считает своего отца Иван (9, 260) и т.д. Будучи шутом, Федор Павлович все время сознательно подчеркивает свое «комическое положение», делая все «для усиления смеха» (9, 11), говорит с Миусовым насмешливо (9, 43), но с пафосом (9, 46), юродствует (9, 47, 81), изображает «недостойную комедию» (9, 81), делает пакости «в припадке своего шутовского бесстыдства» (9, 99), смеется длинным, наглым, злым смешком» (9, 99), говорит визгливо (9, 100), часто смеется (9, 139), усмехается (9, 156, 310, 515) и т.д.

Федор Павлович изображен вечно кривляющимся, разнузданным, глумящимся надо всем – диким и пьяным «злым шутом». Он нарочито искушает посторонних, провоцирует, и его безобразие соединяется со злой усмешкой. Однако шутовство Федора Карамазова разъясняется как следствие стыда, подавленности, неполноценности, это шутовство имеет компенсаторное значение. Ему все кажется, что он подлее всех, что его все за шута принимают, так он и разыгрывает шута, чтобы показать всем, что они «глупее и подлее», чем он сам (9, 50). «Ему захотелось всем отомстить за собственные пакости» (9, 99), - так разъясняет этот феномен Достоевский. Герой ненавидит тех, кому сделал пакость, и в своей шутовской мести готов дойти «до последнего предела какой-нибудь мерзости» (9, 99); он – «шут от стыда» (9, 50).

Подавленность и неполноценность Федора Павловича замечает и старец Зосима, который советует герою не стыдиться себя: «Не стыдитесь столь самого себя, ибо от сего лишь всё и выходит» (9, 49). Шутовство есть следствие неприятия одновременно и собственной подавленной личности и подавляющего ее внешнего мира, бунт неполноценного «я», отрицающего мировой порядок и пытающегося пересоздать его на свой, шутовской, лад. Этот шут, находящийся в состоянии постоянного стыда, восстает против общественных и религиозных норм. Экзальтированное поведение Федора Карамазова есть попытка вытеснить чувство стыда, перенести его на внешний мир и затем разрушить, переустроить

или унизить этот мир, чтобы освободиться от подавленных, но и подавляющих комплексов.

Описанные здесь модели поведения характерны для такого ключевого мифологического персонажа, как трикстер (шут, насмешник). В фольклорном и литературном образе шута скрывается древнейшая мифологема трикстера, сказания о котором относятся к наиболее архаическим, хотя и катастрофически измененным, пластам сакральных верований. В мифологии трикстера читатель или слушатель сталкивается с намеренной сатирой, привнесенной сознательно, направленной на общественные порядки и нормы, служащей своего рода отдушиной для выхода протеста, для выражения несогласия со сложившимся неправедным миропорядком. Собственно, насмешникам и шутам так много и позволялось, что насмешкам и презрению подвергалось то, что подавляется, от чего хотели избавиться. Отсюда – терапевтические функции трикстера, его смеха, шутовского поведения. Отсюда же и игровое поведение трикстера – смех, провокация, антиповедение, антигероизм, пародийность, нарочитая приниженность.

В образе трикстера мы сталкиваемся с плутовской мифологией, существовавшей всегда. В центре ее находится не магия, не чудо, но сам герой как таковой, его биография, его деяния, его смерть. Все это, однако, представлено в смеховой форме, шутовски разыграно и спародировано. Так и Федор Карамазов, шутовски отождествляя помещика Максимова с убитым фон Зоном, фактически в смеховой форме предопределяет свою судьбу, раскрывает тайные стороны своей биографии (9, 42, 100-101, 103-104). Федор Павлович – это и есть убитый и ограбленный в «блудилище» фон Зон, его шутовской двойник, повторяющий его судьбу (9, 100). Смех с привкусом ужаса сопровождает все поступки трикстера. Этот ужас, просвечивающий сквозь шутовство, - предчувствие трагической развязки.

Как и всякий трикстер, Федор Павлович носит особые маски, выражающие его подлинную сущность. Среди множества масок самыми заметными являются Эзоп (9, 96, 158, 159, 162; 10, 174), Пьеро (9, 96; 10, 174). В этих масках скрыто шутовство, двусмысленность героя, его страсть к каламбурам, выдуманным занимательным и «нравоучительным» историям, басням. Не случайно о Федоре Павловиче говорится, что он любит представляться, поиграть роль (9, 13), сыграть комедию (9, 81), попритворяться (9, 83) и т.д. Он – актер, роли которого предопределены характером носимых масок. Маски и шутовство трикстера создают карнавальный, перевернутый мир, где карнавальные трюки и переодевание, изменение личин влекут за собой разоблачение и шутовское наказание. Соединяя в себе карнавальные функции божества, животного,

человека, героя и шута, демиурга и демона, творца и разрушителя, трикстер провоцирует человека на смех, но и сам смеется нам в ответ, поскольку то, что происходит с ним и подвергается осмеянию или осуждению, на самом деле происходит со всем человечеством, с каждым из людей. Хитрость и глупость трикстера идут рука об руку, подлость и наивность соединяются в личине инфернального шута. В хитрой ухмылке трикстера видны наивность и цинизм, а в его поступках – глупость хитреца, вздумавшего обманывать богов и погубившего в итоге самого себя.

Характерной особенностью поведения Федора Павловича в качестве трикстера является эротизм. О нем постоянно говорится как о сладострастнейшем человеке, готовом «в один миг прильнуть к какой угодно юбке, только бы та его поманила» (9, 9). Дома он заводит целый гарем (9, 10). Этот сладострастник, порочный любитель «грубой женской красоты» приводит в свой дом «дурных женщин» и на глазах у смиренной и кроткой жены (Софьи Ивановны) устраивает оргии (9, 15). Разврат и беспутство наполняют его жизнь (9, 106). Главная черта всего семейства – «карамазовщина», что и означает грубое, подлое, сладострастное, доведенное до воспаления чувство к женщине (9, 91). Федор Павлович – человек, достигший вершин нравственного падения, он самоутверждается в разврате и эстетизирует порок.

Излагая свою жизненную философию, Федор Карамазов утверждает, что для него во всю жизнь «не было безобразной женщины», таково уж его правило: «По моему правилу, во всякой женщине можно найти чрезвычайно, черт возьми, интересное, чего ни у которой другой не найдешь. Для меня мовешек не существовало» (9, 155). В своем стремлении к эпатажу герой доходит до того, что готов обратить внимание и на местную сумасшедшую Лизавету Смердящую, ибо и ее тоже «можно счесть за женщину, даже очень, и тут даже нечто особого рода пикантное, и проч., и проч.» (9, 112), в результате чего и появляется его незаконный сын – Смердяков. В целом о старике Карамазове говорится как о потаскуне и бессемейнике, любившем одну лишь «скверну» (9, 107). Герою 55 лет, но он желает «и еще лет двадцать на линии мужчины состоять» (9, 194). Ему особенно нужны деньги, чтобы «в скверне» до конца прожить. «В скверне-то слаще: все ее ругают, а все в ней живут, только все тайком, а я открыто» (9, 194). В мифе похоть – основная черта трикстера, многие его поступки определяются ею.

Основу мифологии трикстера составляют сказания о фаллическом существе, странствующем по более или менее упорядоченному миру в поисках удовлетворения чудовищного голода и неуправляемой похоти. Оценивая жизнь, деятельность и характер трикстера, мы вступаем в область фаллической

мифологии, где смех и эрос прямо связаны, фаллическое и шутовское поведение совпадают. В своем шутовском поведении трикстер направлен к «низу», к половым инстинктам и пищеварительной деятельности. Своим эротизмом он сознательно профанирует святыни (ложь о беспутстве афонских монахов и старца Зосимы), кощунствует, бунтует против сложившихся устоев (неверность жене, попытки изменить ей, оргии, гарем и многоженство, избавление от собственных детей, «бессемейность»). Трикстер – «веселый фаллос», «хитрый фаллос»; фаллос – двойник трикстера, его заместитель и олицетворение. Фалличность, шутовство и хитрость трикстера прямо связаны, и это соединение отчетливо видно в образе Гермеса – фаллического божества и первого ловкого вора, обманщика и шутника[4]. Фаллический образ соответствует природе и характеру трикстера, свидетельствующего о мужском и эротическом происхождении Вселенной и жизни.

Неумеренный фаллизм просвечивает и в характере Федора Павловича. Трикстер являет собой фаллический энергетический центр романа «Братья Карамазовы». Ему вечно свойственно желание утолить голод и похоть при помощи шутовских трюков. Поиски пищи и поиски жены – постоянная забота трикстера. Здесь пищевой код связан с эротическим кодом (жена – податель пищи, но и сама она для сладострастника – «лакомство»). Эротический голод влечет трикстера на поиски жены, и «добывание жены» по сути определяет содержание романа в части, связанной с Федором Павловичем. Он страшно озабочен завоеванием сердца прелестницы Грушеньки, у которой он обнаружил лакомую «черточку». Любовные приключения трикстера-Карамазова есть попытка удовлетворения голода – физического и эротического. Качество трикстера – желать, хотеть, жаждать (он хочет есть, пить, совокупляться). Он – желающий, и в этом желании заключается его воля к жизни, безудержность и неумеренность во всем, что касается удовлетворения желаний.

Трикстер – это пародия, сатира на человека и общество. Мифология трикстера – это попытка человека ответить на вопрос о собственной сущности, это поиск решения внутренних психологических и внешних социальных и космических конфликтов. За фигурой трикстера стоит особая психосоциальная модель поведения, характеризующаяся выделенностью героя, его явной антисоциальностью. Трикстер стоит вне общественной системы именно потому, что обладает особой психической структурой и манерой поведения, основанной на шутовстве, эросе и желании. Трикстер проявляется в рамках жизненной ситуации, но «взрывает» ее изнутри, ломает общепринятые нормы, бунтует или предлагает собственные решения – как правило, отвергаемые всеми.

Так, Федор Карамазов – помещик, нарушивший свой социальный статус и ставший «приживальщиком», бегавший обедать «по чужим столам» (9, 8). Слово «приживальщик» довольно часто повторяется в связи с характером героя, так как он приживальщик по психологическому складу, по образу мышления. Он вспоминает, как был «у дворян приживальщиком и приживанием хлеб добывал» (9, 47), из милости «на кухне числился» (9, 95). Шутовство и эротическая экзальтация героя – также проявления антисоциальности, отказа от общепринятых норм поведения.

Десоциализацией в мифе о трикстере подчеркивается разрыв с людьми, с обществом, с общепринятыми ценностями. Чтобы сделать это, трикстер высмеивает, пародирует и выворачивает их наизнанку, доводит до абсурда и превращает в нечто противоположное, неприемлемое. В романе этому способствуют «анекдоты» Федора Павловича и устроенный им скандал в монастыре у игумена, когда герой «по вдохновению» «обличает» монахов, обвиняет их в двуличии («поцелуй в губы и кинжал в сердце»). Чем больше его затягивало в позорную глубину, тем отчаяннее он прибавлял все больше и больше вздора, передергивая, перевирая, искажая правду, чтобы только доказать всем и самому себе, «что сказал он вовсе не вздор» (9, 101-102).

Характерна социальная нотка: Карамазов обвиняет монахов в том, что они наживаются за счет «русского мужика, труженика», который несет в монастырь «своими мозольными руками заработанный грош, отрывая его от семейства и от нужд государственных! Ведь вы, отцы святые, народ сосете!» (9, 102). Он обвиняет монастырь во вмешательстве в свою личную жизнь, вспоминает «пролитые слезы» и так заврался, что «даже заплакал было от умиления» (9, 103). В этой сцене, разумеется, вся вывернутость наизнанку отчетливо видна, все поставлено с ног на голову. Никакого влияния на его семейную жизнь монастырь никогда не имел, а «русский труженик» если и несет с трудом заработанный грош, то не в монастырь, а в принадлежащий Федору Павловичу трактир.

Трикстер лишь притворяется, что живет в обществе и подчиняется его законам, а на самом деле разрушает их в собственных целях. Он – разрушитель святынь и самых основ общества, нарушитель запретов; принцип порядка неизвестен трикстеру. Федор Павлович Карамазов – трикстер в условиях общественного строя нарождающегося капитализма и формирования буржуазных ценностей. Создается впечатление, что вся Россия оказывается под властью трикстера.

Трикстер – парадоксалист, переворачивает ситуацию или выворачивает ее наизнанку, но только это и позволяет ему добиться успеха. Сила поведения трикстера именно в том, что оно кардинально отличается от общепринятого.

«Иное» поведение трикстера ничем не обусловлено, ничем не определено, не мотивировано (кроме внутренней логики образа) и воспринимается как парадокс и чаще всего отвергается. Однако именно такое поведение оказывается единственным шансом героя на победу. Характерно, что Федор Карамазов, начав приживальщиком, сколотил состояние до ста тысяч рублей. Кроме того, герой всегда мог удовлетворить свой «основной инстинкт» - эротический голод, с успехом добивался покорности от любой женщины. Трикстер – индивидуалист, он бунтует против коллективной морали, общественных норм. В этом проявляется его отверженность, которая и прикрывается или компенсируется шутовством. Он всегда одинок, и это одиночество («бессемейность») Федора Павловича лишь подчеркивает его антисоциальность.

Акцент на мотиве одиночества и сиротства составляет особенность мифа о трикстере. Он хочет быть, хочет жить, обрести бытийность, но не может из-за этой недосоциализованности, недовоплощенности, неполноценности. Отсюда и возникает его угнетенное желание привлечь к себе внимание. Шутовство героя часто проистекает из чувства одиночества, заброшенности, ненужности, оно возникает как компенсация за оставленность, внесоциальность.

В подлинном глубинном мифологическом плане поведение трикстера – это поступки «священного» существа, юродивого (как определяет сам себя старик Карамазов – 9, 47), шамана. Священное же и негативное в мифологическом сознании часто пересекаются или соединяются. Трикстер создает своим поведением прецедент, который является неприемлемым для большинства людей, но именно поэтому и священным. Инаковость, выделенность трикстера выдает в нем личность шаманского типа с ее истеричностью, экзальтированностью, экстатизмом и асоциальностью. Трикстер выступает героем переломных, катастрофических ситуаций в жизни космоса или в душе человека и предлагает решения, невозможные в обычной жизни, но спасительные в кризисных ситуациях.

Рискованность решения соответствует кризисной ситуации. Однако когда ситуация меняется и на место кризиса приходит стабильность, поведение трикстера вызывает смех, он изгоняется или даже уничтожается. Трикстер берет на себя бремя ответственности за особое парадоксальное поведение в критической ситуации, но и несет за это наказание, так как это поведение в обычное время воспринимается как шутовство или бунт. Трикстер живет и действует в ситуации хаоса, на ответственность за хаос часто возлагается именно на него. Отсюда – демонизация трикстера и стремление его наказать или высмеять, унизить, отторгнуть, сняв этим страх хаоса. Трикстер возникает в момент нарушения стабильности мира, но так, что кажется, будто

ответственность за это нарушение лежит именно на нем. В этом – трагизм образа и его недопонятость. Трикстер с легкостью переходит от одного полюса к другому, от кощунства к святости, от шутовства к подвигу и парадоксально соединяет их в себе, черпая из их соединения силу.

Трикстер – воплощение беспорядка, «дух беспорядка», он выражает «жизнь тела», управляемого похотью, голодом и вечным высмеиванием всего. Однако признание сакрально-мифологической и религиозной ценности этого персонажа ведет не к устранению, а к утверждению строгого иерархического порядка. Внося беспорядок в космос, трикстер подтверждает наличие необходимого порядка, и через его деструктивную деятельность лучше всего раскрывается смысл социального и космического порядка. Он действует вне пределов обычаев, законов, но для этого он должен четко осознать их наличие и показать человеку. Так и старик Карамазов в своих выходках знает предел, чтобы не выйти за рамки «мерзости» и не совершить наказуемого по суду преступления (9, 99), умеет себя сдерживать (9, 103).

Отсутствие границ уже есть некое ограничение, утверждение рамок, за которые трикстер не выходит. Он открывает нам мир в новом качестве, какого и сам не желает, - в строгой замкнутой социально-космической системе, где он занимает свое место. Восстать против порядка здесь означает утвердить его. Так и Федор Павлович, кощунствуя и издеваясь над верой, все же понимает, что без нее не было бы цивилизации (9, 153) и что без Бога его самого тут же «упразднят» (9, 151-152). Для того чтобы впасть в шутовской беспредел трикстеру необходимо установить строгие рамки. Трикстер живет в нестабильной ситуации, но в этом вихревом экстазе открывается первичная космическая энергия, которой он и питается. Трикстер выворачивает ситуацию и отношение к нему порождено страхом утраты стабильности и безусловности мира, боязнью возвращения хаоса, тех времен, когда трикстер был Верховным Существом и Владыкой.

Трикстер в «Братьях Карамазовых» представлен отцом, а не одним их трех (или четырех) сыновей, и это вполне оправдано: трикстер есть изначальное Существо, прапредок, в мифах он назван Перворожденным и стариком[5]. Трикстер – первый отец, изначальное существо, древнейший дух или демиург, фаллическое божество природы и плодородия. В трикстере элементы подлинной архаики просвечивают даже сквозь пошлый фарс. Трикстер – очень древнее, «изначальное» божественное Существо эпохи катастроф и изменений (вероятно, ледниковой и постледниковой эпохи). Изначальность трикстера во многом определяет бессознательность его поведения; его бессознательность – признак изначальности, первичности. В мифах трикстер чаще всего действует неосознанно, он импульсивен, он живет вне рамок добра и зла, для него не

существует никаких моральных границ. Он не совершает зло в обычном понимании и не несет за него ответственность, поскольку в своих поступках лишь следует собственным природным инстинктам. Он руководствуется лишь собственными желаниями, но именно благодаря этому парадоксально способствует созданию и упорядочению мира. Трикстер как изначальное Существо находится во власти природных инстинктов, он существо асоциальное, неприрученное, движимое двумя силами – сексом и голодом.

Трикстер действует самостоятельно, и все его поступки направлены на удовлетворение собственных нужд. Если он и дарует человечеству блага, то совершает это неосознанно, вне главной цели, попутно, почти случайно. Трикстер – проявление подсознания, безудержа, олицетворение коллективного бессознательного, изначальных инстинктов. К. Юнг считал, что трикстер – «подлинное отражение абсолютно недифференцированного человеческого сознания, которое соответствует душе, едва оставившей животный уровень»[6]. Трикстер являет собой самые ранние стадии человеческого самосознания, ему свойственны детская недоразвитость, наивность, инфантильность. Он находится ниже человеческого сознания – в области животного мира и природных инстинктов. Таков и Федор Павлович, в душе которого соединяется сладострастие, злобность, насмешливость, разврат и самая детская наивность, бестолковость, сумасбродность (9, 8), простодушие (9, 11, 194), сентиментальность (9, 29).

Трикстер в равной мере недочеловек и сверхчеловек, дьявол и божество или «святой герой» и демон. Он не знает добра и зла и не зол в подлинном смысле этого слова. Его жестокие поступки – лишь следствие инфантильной бессознательности, отчасти – любопытства (так и ребенок ломает игрушку не потому, что желает ей зла, а из любопытства или «просто так» - неосознанно, из инстинкта разрушения). Юнг отмечал: «Трикстер – это примитивное космическое существо божественно-животной природы, с одной стороны, превосходящее человека благодаря своим сверхчеловеческим качествам, а, с другой, - уступающее ему из-за своего неразумения и бессознательности»[7]. Трикстер – это инстинктивность, бессознательность, инфантильность, но в нем открывается образ Самого Первого, Изначального божественного Существа природы и мира. Мифология Самого Первого лежит в основе образа трикстера.

В силу изначальной синкретичности человеческого и животного трикстер не обязательно антропоморфен. Он может появляться в образе животного (кролик, койот), насекомого, паука и т.д. Изначальность фигуры трикстера подтверждается тем, что он соединяет в себе признаки человека и животного (тотемизм, одно из проявлений принципа синкретизма). Трикстер – частично

человек, частично животное или насекомое. Он еще недосозданный человек, природный дух, первосущество, тотемный первопредок, связывающий человеческий и животный миры, находящийся в пограничной зоне. Он переживает процесс зарождения, становления, как и весь мир изначальной эпохи, в котором обитает и который еще требует доделки. Трикстер существует на краю человеческого сознания и культуры, вне стабильности, вне норм, которые он высмеивает. Такие же зооморфные воплощения имеет и Федор Карамазов. В романе герой – «обезьяна» (передразнивает Миусова – 9, 45), «гадина» (10, 196) и, разумеется, «злое насекомое» (9, 106), несущее в себе главное качество «карамазовщины» - сладострастие.

В мифе сквозь образ животного или насекомого проглядывает фаллический дух плоти. В романе «Братья Карамазовы» сквозь образ Федора Павловича просвечивает инфернальный образ «злого», сладострастного, похотливого насекомого. Насекомые в мифологии Достоевского связаны со сладострастием, распущенностью. Кровососущие насекомые (блоха, вошь, клоп), которых писатель часто использует для создания сниженной характеристики, особенно важны, так как кровь связана с насилием, как жажда жизни связана со сладострастием и жестокостью. У трикстера странная, неупорядоченная зверо-человеческая внешность, над ним все смеются, но из-за этого же он смеется надо всеми.

Трикстер – первобытное космическое существо, первотворец мира, утративший свое главенство из-за полуживотной природы. Утратив божественное достоинство и власть, он не исчезает, но демонизируется. Демиург, свергнутый с престола верховного божества, переживает падение и превращается в дьявола, в черта (характерно, что в русских сказках черт почти всегда трикстер). В черте-трикстере комизм и демонизм соединяются. Черт в сказке генетически связан с трикстером. Широко известна глупость и бессмысленность его советов и сообщений, его способность менять облик, его связь с мотивом страдания: он страдает, так как пребывает в аду, но и причиняет страдания людям на земле, оказавшимся в его власти. Превращение Федора Карамазова из трикстера в черта связано с его эротизмом. Сексуальность роднит человека с природными стихиями, но здесь заключена опасность: сексуальный экстаз ведет к израсходованию энергии, и огонь любви превращается в лед, в холод, омертвение, в болото похоти.

Деградация подчеркнута уже в облике старика Карамазова: у него нос с горбинкой, «римский», что делает героя похожим на «римского патриция времен упадка» (9, 27), и это упоминание об «упадке», о деградации является ключом к характеристике Федора Павловича. К.В. Мочульский тонко подметил, что в герое

действительно «живет душа древнего языческого мира, космическая сила, безудержная стихия пола. В его натуре – черты фавна и сатира. Вожделение его ненасытно, так как уходит в безмерность»[8]. Чувственность, «карамазовщина» - это сексуальная одержимость, фалличность культов Приапа и Диониса, Пана и сатира. Его Эрот – низменный, пошлый, тянущий к земле (по Платону). Однако, заключает Мочульский, «древнее язычество кончилось. Великий Пан умер, а фавны превратились в демонов»[9]. Это превращение фавнов и сатиров (с их буйством плоти и разгулом эротизма) в демонов можно наблюдать на картинах многих художников от эпохи Возрождения до XIX века[10]. Федор Павлович – уже не природный и невинный фавн, а злой сладострастник и шут, забавляющийся собственным падением. Он погружен в половую стихию, в похоть. Темный низменный Эрот не возвышает, а губит его.

В стихии пола человек теряет себя, его очертания как личности растворяются в сладострастии. Стихия сладострастия – огненная, испепеляющая, но сразу же и переходящая в лед, потухающая. Холод разврата захватывает старика Карамазова, который достигает полного распада личности в разврате и в затухании эроса. Интересно, что надломленный, противоречивый, невыявленный характер героя, его предрасположенность к крайностям, его деградация соотносятся у Достоевского с цельностью самого художественного образа. Цельность образа имеет, судя по всему, большее значение для мифа, чем цельность и ясность характера трикстера-черта.

Демонизм Федора Павловича раскрывается последовательно. Сам герой признается, что в нем «дух нечистый» заключается, «небольшого, впрочем, калибра» (9, 47). В сцене скандала у игумена «глупый дьявол» подхватывает Федора Павловича и несет в «позорную глубину» (9, 101). Однако герой надеется на защиту «от кого-то неизвестного, но страшного и опасного» (9, 106-107) – разумеется, от черта. Любопытно, что Григорий говорит о Смердякове, как о произошедшем «от бесова сына и от праведницы» (9, 114). Если праведница – это Лизавета Смердящая, то «бесов сын» - это сам Федор Павлович. Старик Карамазов часто лжет себе и окружающим, делая это из эстетических соображений, «для красы» (9, 50), оболгал даже Зосиму (9, 153-154). Сам себя герой называет «отцом лжи» и «сыном лжи» (9, 51), а Зосима просит его для начала перестать лгать (9, 52).

В словах Федора Карамазова заключено много смыслов. Он называет себя «отцом лжи», и здесь он может намекать на двух своих сыновей – Ивана и Смердякова. Причем Смердяков, рожденный в результате блуда между бесом и праведницей, является, по средневековому мифу, антихристом[11]. Однако Федор Карамазов тут же поправляется и называет себя всего лишь «сыном лжи»

- порождением черта, так как дьявол есть настоящий «отец лжи». Фактически герой повторяет слова Христа о дьяволе: «Когда говорит он ложь, говорит свое, ибо он лжец и отец лжи» (Ин. VIII, 44). Все сладострастие, ложь и злоба героя – от одержимости бесом. На взгляд Карамазовых, на нашей земле черт вечно «смеется над человеком» (9, 152). Черт – главный насмешник, шутник, обманщик, и его Федор Павлович часто поминает в своей речи (9, 310). Впрочем, его бес – мелкий, пошлый, глупый. В средневековой демонологии демоном сексуальной одержимости считали Асмодея (Эшма-дев, Ашмедай). Мелкий бес Асмодей, по представлениям, был супругом Лилит, демоном блуда, князем инкубата, разжигателем плотских чувств и разрушителем браков. Асмодей считался также покровителем Содома и Гоморры[12]. Без сомнения, старик Карамазов находится полностью во власти Асмодея – веселого плута, обманщика, обольстителя, распутника и лжеца.

Ложь, впрочем, имеет ритуальное значение. Трикстер – обманщик, но его обманы и хитрости имеют не прагматический, а совершенно игровой характер. Игровое поведение трикстера на самом деле означает ритуальность его поступков, а за шутовством и непризнанием скрывается трансцендентность (пусть и инфернальная). Мелкие шалости, проделки трикстера скорее удивляют и смешат человека, чем вредят ему, но он всегда старается отделиться от обыденного мира, остается чужаком, непонятым, отвергнутым, но и отвергающим, даже несмотря на пользу, которую трикстер в самый неожиданный момент приносит людям (желая зла, он зачастую творит добро). С другой стороны, его обманы часто связаны с особой проницательностью, способностью видеть и знать то, что скрыто от других. Это отмеченность даром умения говорить правду и обличать – в утрированном, нарочито преувеличенном и поэтому негативном виде. Правда в его устах всегда ужасающая, негативная, она страшнее и «хуже» лжи или звучит как ложь. Так и в уста старика Карамазова вложено много тонких и точных наблюдений о сыновьях, например отрицательная характеристика, данная им Ивану. Здесь и берет начало желание избавиться от трикстера-беса (от Федора Павловича), устранить обманщика и обличителя, амбивалентного шута, демиурга и чертенка в одном лице.

Бессознательность и инстинктивность трикстера часто выражаются как темная половина человеческой души, его дьявольская сущность. Демиург, утративший свою власть, переходит в самые глубины человеческого подсознания. На самом деле бессознательное и подавленное в человеческой душе – это Тень, которую отбрасывает падший демиург-трикстер, но и скрывающийся в Тени. Он хочет выйти на первый план и заставить слушать себя, заявить о себе, чтобы каждый мог узнать его. Все поступки Федора Павловича (трикстера) направлены на это узнавание Тени.

Тень присутствует скрыто, неявлено, но стоит человеку попасть в критическую ситуацию, как она вырывается наружу и завладевает человеком, его волей, направляя его поступки. Первобытная тьма заполняет мир, и Тень трикстера заслоняет свет разума своим безудержем и «обезьяньими трюками». Тень наполняет языческие безудержные культы, в то время как свет Христовой Истины противопоставлен в Новом Завете «временам неведения» (Деян. XII, 30), времени ночи и делам тьмы (Рим. XIII, 12; 2 Кор. IV, 6; Еф. V, 11). Однако трикстер – обитатель именно этой эпохи неведения и пространства тьмы. Он сам и есть Тень при свете, его главная черта – бессознательность, низменная инстинктивность.

Теневая сущность Федора Павловича представлена не только его поступками, но и его жильем. В его доме было много «разных чуланчиков, разных пряток и неожиданных лесенок» (9, 105). Все эти темные углы, чуланчики связаны с тьмой, с Тенью, в которой таится подлинная душа героя, принявшая образ крысы. Только крысы живут в доме старика Карамазова, составляют ему по ночам компанию (9, 105). Крыса же в мифологии связана с немощью и смертью, считалась злым божеством болезней и фаллическим существом, а мышь в средневековой мифологии прямо ассоциировалась с дьяволом.

Тень содержит спрятанные, подавленные, вытесненные стороны личности. Часто она вмещает в себя детские комплексы. Именно поэтому она и соединяется с образом трикстера, связанным с «детством» человечества. Элементы, из которых состоит Тень, – власть и эрос. Желание – общий знаменатель для обоих чувств. Власть и эрос – это обладание, удовлетворение желаний, проявление силы. Они хранят в себе силу непреодолимого влечения. Тень – это то, что миф отбрасывает на человеческое сознание и цивилизацию, она персонифицируется в трикстере. Встреча с ней вызывает метафизическое беспокойство. Момент возникновения беспокойства есть сигнал, что человек вступил в контакт со своей Тенью. Она – иная сторона человека, отсюда ее инаковость, альтернативность, парадоксальность, особенность. Тень не представляет собой целиком бессознательное или подсознание, а лишь те его аспекты, которые являются непознанными, неосознанными, «темными» для личности – или из-за желания самого индивида, или в силу своей трансцендентности. Часто Тень есть то, что человек в самом себе отрицает, а в других порицает (лень, ложь, порочность, эгоизм и т.д.). Эмоциональное отношение к ней, возмущение ее содержанием есть следствие нежелания сознания принять ее существование. Это нежелание ведет к попыткам избавиться от Тени, но они всегда безуспешны.

Тень не только неустранима, но и совершенно необходима. Ее главная функция – скрывать во тьме нечто, что важнее самой Тени. Вызывая возмущение выпячиванием подавленных комплексов, она на самом деле лишь отвлекает внимание от чего-то настолько сакрального и тайного, что должно быть пока скрыто. То, что скрывает Тень, то, чем она обладает или пленяет в своей инфернальной тьме, есть София, мифологема Вечной Женственности, Дева Мира. София ближе всего находится к Тени, как женское начало к фаллическому трикстеру.

Эта тайна содержится и в образе Федора Павловича. Он хоть и одержим бесом, но жаждет правды, чувствует красоту и любит ее. В нем и через него Тень хочет завладеть Душой Мира. Федор Карамазов женится на кроткой, почти блаженной юродивой, на кликуше Софье Ивановне – воплощении небесной Софии. Однако его привлекает и безумная, но «праведная» Лизавета Смердящая – образ падшей, темной Софии. В романе действия старика Карамазова направлены на то, чтобы завладеть прелестным «цыпленочком» Грушенькой. Ласково называя Грушеньку «цыпленочком», Федор Павлович объединяет две страсти трикстера – эротическую и кулинарную. Грушенька – это реальное, земное, человеческое воплощение Софии, Вечной Женственности, как сам Федор Карамазов – воплощение Тени и трикстера-черта.

Следует отметить, что Софья Ивановна и Лизавета Смердящая – это двойники-прообразы Грушеньки, в ней они получают продолжение. Грушенька есть образ падшей, плененной Софии, ждущей избавителя. Она несет в себе черты греческой Персефоны, а трикстер Карамазов становится воплощением Аида, стремящегося пленить и затемнить небесную Душу. Похищение Персефоны Аидом – это погружение во тьму бессознательного, в Тень. Она – Душа царства мертвых, сознание (София) скрытого, темного божества. В Персефоне-Деметре Аид осознается как нечто принадлежащее прошлому (трикстер – это затемненный демиург изначальной, прошедшей эпохи), хаосу, той эпохе, которую она желает отделить от себя и оставить в прошлом. Аид потому принадлежит прошлому, что он – трикстер, он есть стихия земли в хаосе, до творения, и Дух Божий не витает над ним. Персефона, чтобы преодолеть в себе бессознательно-темное, неупорядоченное, должна осознать его как прошлое для нее. Это осознание в себе прошлого, по словам Ф. Шеллинга, «означает, что она осознает его как принадлежащее богу прошлого; она должна принести ему это в жертву. Таков, следовательно, истинный смысл повествования о похищении Персефоны, которую отступивший в невидимое, в небытие, отсюда называемый Аидом бог увлекает за собой в подземный мир, в царство прошлого» [13]. Она следует богу, которому принадлежала изначально, который для нее исключительно сущий, но, осознанный как нечто прошлое, он превращается в

демонического похитителя. Поэтому похищение и происходит не безболезненно, а как акт насилия, вызывающий гнев и скорбь у Деметры.

Для Грушеньки Федор Павлович – в прошлом (он – двойник «благодетеля» купца Самсонова, оставшегося для нее в прошлом), нечто изжитое, преодоленное. Хотя старик Карамазов и был хозяином Софии в образах Софьи Ивановны и Лизаветы Смердящей, но все это осталось для него в прошлом. Актуальная в романе ипостась Софии – Грушенька – уже не подчинена ему полностью, хотя и сохраняет с ним прежние связи (их объединяет инфернальный эрос). Грушенька не может освободиться от Федора Павловича, не осознав его как нечто прошлое, но это невозможно без появления героя-спасителя. На протяжении романа старик Карамазов пленяет и парализует ее волю, отвлекает ее внимание, не дает соединиться с истинным спасителем. Так Тень скрывает Душу Мира, пленяет ее в своих целях. Не имея Духа Божия, Аид довольствуется искусственным и насильственным пленением Души Мира.

Тень содержит в себе Софию, и трикстер ведет к Деве, но и сама Дева скрывает за собой Мудрого Старца (по существу – персонификация Логоса). Проблемы, вызванные Тенью или скрытые в ней, решаются Девой и Старцем, а затем преодолеваются Золотым Ребенком – героем-спасителем, последним порождением трансцендентальной мифологии и полной противоположностью Тени. Тень последовательно вводит Деву, Старца и Спасителя. Такова изначальная инициационная логика этого образа.

По отношению к образу святого Тень-трикстер имеет дополнительное, компенсаторное значение: тьма необходима, чтобы полнее выявить природу и яркость света (здесь следует отметить роль еще одного трикстера в романе – Ферапонта – по отношению к старцу Зосиме). Трикстер – это Тень, которая усиливает свет мудреца, старца, святого, и Тени нужен свет, как трикстеру-черту необходим святой и спаситель. Так и Федор Павлович постоянно чувствует необходимость в Боге (чтобы его самого не «упразднили»), в святом и искреннем заступнике, каковым является его сын Алеша (9, 106-107). Федор Павлович пытается спастись и через Грушеньку (для этого он ею и «завладевает»). Для него она – «царица», «ангел», но и тут же – инфернальный «цыпленочек», воплощение эротического экстаза (9, 82-83, 137-138, 303, 307). Сердце старика «купается в надежде», он уверен, что «она уже непременно придет!» (9, 317) и он, как и прежде, будет владеть этой падшей Софией.

Однако логика развития образа Тени в мифе заключается не в том, что она торжествует и пленяет Душу Мира, а в том, что ее побеждают, а падшая София освобождается, чтобы восстать и соединиться со своим спасителем, с Логосом. Сами ценности, которые несет в себе Тень, заключены в такие формы, что они

заведомо оказываются неприемлемыми для сознания, не только не могут быть использованы, но и активно отвергаются сознанием. Конечно, цинизм, шутовство, жестокость, злобный и бесчеловечный эротизм, инфернальность и озорство трикстера – это результат деятельности Тени. Личность стремится избавиться от Тени, и в этой «войне за освобождение» Тень-трикстер подвергается не просто осмеянию, но и убийству. Тема отцеубийства в романе «Братья Карамазовы» - во многом результат страха перед Тенью.

Можно сказать, что полюса деятельности трикстера широки, изначально включают в себя жизнь и смерть. Он живет в ожидании смерти, так как знает, что его смерти желают, и он будет убит. Он принимает смерть, чтобы возродиться в комплексе вины. Он играет этими противоположностями, играет самой жизнью, и в этом ритуальном священном поведении – его непризнанная сила, поскольку, совмещая в себе полюса, он примиряет их, но и не связан накрепко ни с одним из них. Трикстер должен умереть; он – падшее, инфернальное и вытесненное божество прошлого. В любом случае похождения трикстера должны закончиться до наступления священного порядка на земле, чему и способствует его смерть-жертвоприношение. Разрушитель и шутник приносит себя в жертву ради порядка и покоя. Отцеубийство необходимо для гармонии мира и сакральной стабильности. Люди убивают изначального сверхъестественного первопредка, и насильственная смерть этого Существа ложится в основу мистерии.

Убийство божества или предка становится главным таинством в обряде посвящения. Без убийства первопредка не было бы обряда посвящения, не было бы и загробного мира, потому что именно первый убитый человек (Осирис, Яма) открывает путь в загробное царство, создает его и становится там царем. Когда во время прохождения обряда инициации неофит приносится в жертву первопредку или тот предает посвящаемого мистической смерти и «пожирает» его, то это действо повторяет акт первоначального убийства божественного первочеловека. Обрядовая смерть здесь лишь воспроизводит смерть первопредка, в честь которого и проводится мистерия. Но эта мистерия и устанавливается первопредком или в его честь лишь потому, что когда-то он был убит людьми. Без этого изначального убийства установление обряда посвящения и обожение человека были бы невозможны. Смерть, гибель стала главным событием в жизни первопредка, и обрядовая смерть неофита позволяет ему повторить судьбу божественного предка, отождествиться с ним. Без отцеубийства не было бы ни посвящения, ни обожения, ни освобождения Души Мира и слияния с ней. Отцеубийство открывает путь ко всему этому, к спасению от Тени.

Тема отцеубийства пронизывает страницы романа «Братья Карамазовы». Характерно рассуждение Ивана о том, что всякий «желает смерти отца» и все ответственны за это преступление. В приступе одержимости он выкрикивает на суде: «Убили отца, а притворяются, что испугались. Все желают смерти отца. Один гад съедает другую гадину… Не будь отцеубийства – все бы они рассердились и разошлись злые… Зрелищ!» (10, 196). Несколько ранее Лиза Хохлакова отмечает, что все судят Дмитрия за то, что он (по официальной версии) убил отца, «и все любят, что он отца убил» (10, 82). Даже Алеша соглашается с этим выводом. Оказывается, что убийство отца было необходимо всем. Все знали о том, что Федор Павлович будет убит, все ждали этого, желали этого, всем было это нужно, и все сразу полюбили за это предполагаемого убийцу. По логике мифа, это совершенно закономерно, поскольку, только убив Федора Павловича, можно избавиться от власти воплотившегося в нем трикстера, освободить от Тени и Душу Мира, и самих себя. Отцеубийство имеет терапевтический и катартический смысл.

То, что Алеша согласен со словами Лизы, показывает, что смерть отца-трикстера необходима и ему. Он – будущий герой, а герой в мифе естественно вступает в противоборство с миром отцов, с носителями доминирующих, но отживших ценностей. Конфликт с миром отцов, выраженной в мифотеме отцеубийства и создавший в мифе мотив первого подвига – убийство героем дракона, выражает кризис отживших и неприемлемых ценностей трикстера, смену культурно-мифологической ситуации (на место древнего демиурга приходит молодой герой-спаситель), смену культов и культур. Обычный человек через инициацию и образование входит в мир традиционных ценностей и становится союзником отца, конформистом, чем и снимается комплекс отцеубийства. Творческая личность, герой-спаситель, нонконформист сливается с мифологемой Души Мира, возвращается к почве и убивает отца-дракона ради уничтожения устоявшегося, но умирающего мира и установления нового. Дионис, экстатично нарушающий сложившийся патриархальный миропорядок, близок к мифологеме Великой Матери.

Однако, убив отца, герой отправляется на поиски таинственного Учителя, Мудрого Старца, Небесного Отца, который и открывает ему новые ценности, соответствующие его творческому «я». Убивая отца во имя Великой Матери, герой парадоксально обращается в поисках новых ценностей к «неизвестному отцу» - к духовному наставнику, святому. Убивая отца-трикстера, герой не только освобождает Душу Мира из-под власти Тени, но и обретает скрывающегося за ними Старца-наставника, без которого он не сможет стать Спасителем.

Такова мифологическая драма, и в этом заключается тайная необходимость убийства Федора Павловича. Его смерть остро нужна всем трем братьям – Дмитрию, Ивану и Алеше. Отцеубийство необходимо, так как современный мифологический роман представляет таинство расчленения подобно тому, как это было и в античной трагедии. Основываясь на историософии Достоевского (см. набросок к статье «Социализм и христианство» - 15, 774-775), можно предположить, что три брата являются олицетворениями трех исторических эпох – прошлой языческой культуры, нынешней антихристианской цивилизации и будущего христианского всеединства. Однако чтобы реализовать себя, братьям необходимо прежде всего выйти из Тени своего отца-трикстера.

На самом деле убивает Смердяков, хотя в мистическом плане ему эта смерть совершенно не нужна. Он не нуждается в Душе Мира или в Старце, не желает освобождения из-под власти Тени, поскольку сам является Тенью. Порожденный Тенью, он и сам есть Тень; он – тень Тени. Смердяков – четвертый, «лишний» или «дополнительный» брат, на которого возложена огромная ответственность – выполнить задачу устранения Тени, совершить столь необходимый акт отцеубийства. Будучи четвертым, он находится вне гармонии тройки. Три – число высшей небесной духовной гармонии, тройка есть разрешение и преодоление дуализма, она выражает идею синкретизма, всеединства, самодостаточности. Четверка же – возвращение к бинарности, хтоническое число, знак земного пространства или выражение земной («карамазовской») стихии. Число три мистически выражает идею, в то время как четыре – ее реализацию на нашей земле, поэтому именно Смердяков и реализует общую идею отцеубийства. Четверка скрыто несет в себе инстинкт смерти, и четвертый совершил то, что задумала тройка. Троичность противоположна четверичности, так как тройка – мужское число, а четверка – женское.

В индуистской философии определены три гуны, или конструктивные качества: саттва (высшее состояние господствующего духа, умопостигаемый Свет), раджас (промежуточное, динамичное, трансформирующееся состояние, экспансивная импульсивность), тамас (инстинктивное, низшее состояние, тьма, отождествляемая с невежеством)[14]. Три эти фундаментальные духовные качества удивительным образом совпадают с характеристиками Алеши, Ивана и Дмитрия. Четвертому брату здесь места нет, он присутствует неявленно, скрыто. Лао-цзы, говоря о тайнах космотворчества, отмечал, что одно порождает два, два порождает три, а три порождает все вещи явленного мира[15]. Четыре отсутствует в творении, хотя и присутствует скрыто в материальных феноменах.

Четвертый брат – скрытое, бессознательное, теневое олицетворение демонических сил. Четвертый брат остается в Тени отца, в темной части, во

мраке бессознательного (поэтому Смердяков и убивает себя: после гибели породившей его Тени ему остается только саморазрушение). Чтобы четвертый элемент появился, активизировался, необходимо жертвоприношение – убийство отца. Четвертый элемент не просто убивает отца, но замещает его в качестве Тени. Смердяков выступает в романе не только как один из братьев, но как антиотец. Не случайно, что его имя и отчество зеркально противоположно имени Федора Павловича – Павел Федорович. Смердяков полностью противоположен отцу в эротическом плане. Сексуальному безудержу отца противостоит скопческое бессилие сына. Он – охладевший, омертвевший эрос. Он – эрос, превратившийся в танатос, на что указывает и его фамилия, связанная не только со словом «смердеть», но и со словом «смерть». В романе смерд Смердяков смердит смертью.

Смердяков соответствует негативному образу отца в мире бессознательного, он исполняет роль Тени до конца. Троичностью братья Карамазовы закляты Тенью, четверичностью освобождены. Три брата явлены и определены сразу, но четвертый вначале скрыт, однако пока четвертое скрыто, трое не могут быть свободны и находятся в плену у отца-трикстера. Четвертое – низшее, подавленное, но обладает силой воздействовать на троих и определять их судьбу. Четвертый брат воспринимается как мешающий, лишний фактор, нарушающий гармонию трех, но он должен быть явлен, чтобы от Тени можно было освободиться, а гармония восторжествовала. Без исполнения четвертым своей функции (отцеубийство) трое не могут достичь гармонии и возродиться. Низшее вызывает отторжение у высшего, но без четвертого элемента нет единства у трех. Путь к возрождению и гармонии для трех открывается лишь после выполнения четвертым своей теневой роли. Так низшее входит в высшее, четвертое входит в три. Благодаря этому, после этого и через это происходит освобождение и обретение Души Мира. Только убийство отца и самоубийство Смердякова освобождает Софию из-под власти Тени-трикстера и темного материального мира.

Скрытый четвертый элемент должен войти в явленную тройку, так как обретение человеком целостности возможно только путем приобщения к темной бессознательной стороне души и через конечное преодоление темной стороны. Мифологический образ трикстера-Тени соотносится с внутренним психическим опытом человека, происходит из него, но и влияет на него. Сохраняясь в разных обликах, трикстер никогда не покидает людей, хотя и дает иллюзию освобождения. Тень-трикстер находится на низком моральном, духовном и интеллектуальном уровне, но миф о нем имеет терапевтическое действие. Человек жаждет победить низменное в себе, и вся история человеческой цивилизации есть упорная попытка забыть о своем животном происхождении.

Трикстер полезен тем, что вызывает у человека жажду избавления, но в силу этого он вечен. Миф о трикстере не исчезнет, но сохранится (в «Братьях Карамазовых» трикстерами являются не только Федор Павлович и Смердяков, но и многие другие, этот роман – большая «трикстериана»), потому что обладает терапевтической и катартической силой. Здесь сознание вытесняет в Тень все то, от чего стремится избавиться, что хочет преодолеть. Сознанию в этом смысле необходимо существование Тени, как святому необходимо существование черта, иначе ему не с кем было бы бороться. Отсюда – живучесть и притягательность образа трикстера, вечного шута. Неуничтожимость Тени означает бессмертие мифа о трикстере, о конфликтах, связанных с ним, о победе над ним и спасении Души Мира, о восхождении и посвящении. Человек и его миф – главная тема творчества Достоевского.

Культ Великой Матери

Дмитрий – старший сын Федора Павловича, несущий в себе дух и религиозный экстаз языческой древности человечества. В начале романа он весь – язычник, безудержный и восторженный экстатик. Достоевский, раскрывая мифологию своих героев, всегда использует прием «введения в мифологическую ситуацию». Он помещает в начале романа две-три внешне случайные и не связанные с происходящими событиями фразы, которые затем оказываются концентрированным выражением личного мифа и судьбы героя. В «Братьях Карамазовых» для Дмитрия такими пророческими строками оказываются прочитанные им же самим отрывки из стихотворения Фр. Шиллера «Элевзинский праздник» (в переводе В.А. Жуковского).

В выбранных Дмитрием 2, 3, 4 и части 7-й строфы этого стихотворения передается содержание и суть Элевсинского ритуала. Особенно здесь следует выделить три мотива: 1) изначальный человек был дик, вел кочевой образ жизни и жил в пещерах; 2) Церера-Деметра спускается на землю в поисках пропавшей Прозерпины-Персефоны и видит человека униженным, в полуживотном состоянии; 3) главный мотив – Церера устанавливает особый ритуал, позволяющий человеку, вступив в союз с древней богиней, возродиться и подняться к богу (9, 121). Эти строки Дмитрий непосредственно относит к себе. Он восторженно читает стихи, а затем рыдания прерывают его чтение. Герой отмечает, что и теперь человек живет в том же униженном состоянии, в каком его застала Церера (9, 121). Позднее, уже в Мокром, он говорит о себе, как о дикаре, и о дикарях, окружающих его (9, 450), на суде он признает, что жил «дикому зверю подобен» (10, 286). Он – дикарь, дикий зверь, жаждущий обретения своей богини, жаждущий посвящения и спасения.

В начале романа его мучает вопрос: как вступить «в союз с землею навек?» Он – не пахарь, не крестьянин, не целует землю и не «взрезает ей грудь», но он читает стихи о Церере и мечтает о духовном единении, о радостном приобщении к Богу. В этой радости он целует «край той ризы, в которую облекается Бог мой» (9, 122). Не случайно, что далее Дмитрий читает строки из гимна Шиллера «К радости» (в переводе Ф.И. Тютчева), где говорится о радости жизни, об экстазе и восхищении природой (9, 122). Чувство радости не оставляет героя. Гимном к радости он начинает свою исповедь (9, 120), «трагический гимн Богу, у которого радость» возносит он из тюремной камеры, восхваляя Бога и радость Его (10, 91).

Характерно, что жажда возрождения и радости связана у Дмитрия с образом Цереры-Деметры и с Элевсинскими мистериями. Дмитрий – это Деметрий, то есть «относящийся к Деметре». Здесь раскрывается тайна его отношений с Грушенькой и с отцом. Если Федор Павлович в романе является двойником Аида, то Грушенька – похищенная им Персефона, к которой обращается Дмитрий через стихотворение Шиллера. Образ Грушеньки-Персефоны двоится. Она одновременно «ангел», «волшебница» (9, 167, 170), «дитя» (9, 168), «умница» (9, 517), «кроткая душа» (9, 517), «царица» (9, 454, 457, 461, 466, 488, 517), но и «кошка» (9, 390), «тигр» (9, 176), «собака» (9, 396), «людоедка» (9, 396), «неистовая» (9, 392, 397, 399), «зверь» (9, 491), «инфернальница» (9, 176, 178).

Эта двойственность вполне объяснима: Персефона-Кора, Пречистая Дева, похищенная Аидом, становится инфернальной царицей, богиней мертвых, где ритуальная смерть становится для неофита залогом посвящения. Похищение Аидом Персефоны – это погружение во тьму бессознательного. Неизвестное, непознанное оказывается полем для проекции бессознательных комплексов, которые реализуются по ходу посвящения. Эти комплексы воплощаются в образах, несущих идею опасного наслаждения, - обольстительных и загадочных инфернальных женщин (русалки, самовилы, «дикие женщины», сирены и т.д.). Эти девы – инфернальные любовницы, связь с которыми для человека часто оказывается неудачной. Грушенька предстает в романе девой-искусительницей, инфернальной хищницей с мягкими, слащавыми чертами (9, 168). Она околдовывает мужчин особым «изгибом тела», ее инфернальный эрос отразился «в пальчике-мизинчике на левой ножке» (9, 135). Инфернальница одержима похотью, она – хищница, готова проглотить героя. Если он поддастся искушению, то погибнет, но если сможет противостоять, то бес любострастия, которым она одержима, будет побежден. Тогда она вновь явится Девой-Корой, а инициация совершится удачно.

Будучи инфернальной царицей, Грушенька в «Братьях Карамазовых» становится для Дмитрия (и даже для Алеши) тем же, чем Персефона была для неофита. Элевсинские мистерии связаны с культом мертвых, а Персефона – с таинством смерти и воскресения. Не случайно, что Элевсинские мистерии рассматривались как ключ к вечному посмертному блаженству. Без посвящения в эти таинства душа не могла рассчитывать на райское блаженство, а только на вечные муки и забвение. Лишь посвященный в тайну смерти и воскресения мог обрести блаженство в мире мертвых, ибо душа его уже воскресла, прозрела, очистилась, преобразилась. Персефона первой открыла для смертных путь в царство мертвых, и этот путь остается открытым для людей, даруя им надежду на плодородие природы и божественное преображение в посвящении. Элевсинские таинства имели в основе своей надежду на благополучие и изобилие мира.

Похищение Персефоны и ее брак с Аидом были трагедией, которая в итоге обернулась счастьем для человечества – обретением умения возделывать почву, началом цивилизации и основанием мистерий. Посвящаемый знал о мистериальном браке похищенной Персефоны и его последствиях, и это снимало страх смерти, превращало смерть в праздник и в таинство воскресения. В мистериях с посвящаемым происходит то же, что с умирающим: освобождение души от тела, очищение от всего земного и созерцание чистого света. Но для этого он должен вступить в мистический брак с Персефоной, царицей преисподней и повелительницей посвящения. В Элевсинских мистериях воспроизводились три брака: Деметры и Зевса, Персефоны и Аида, Коры и Иакха (мистического небесного Диониса), которые воспринимались как единое действо. Брак Зевса и Деметры получал действительное выражение в браке иерофанта со жрицей богини злаков, что должно было способствовать плодородию природы. От мистического соединения иерофанта и жрицы зависела судьба неофитов, их спасение. Через некоторое время иерофант выходил из святилища и показывал золотой колос. Считалось, что за это время Деметра была оплодотворена и родила злак – дар богини растительности людям. Дж. Фрэзер отметил: «Откровение срезанного колоса было, по-видимому, завершающим актом Элевсинских мистерий»[16]. В то же время кульминацией Элевсинских мистерий для самих неофитов было празднование священного брака между Корой и Иакхом. Брачное ложе для божественной пары готовилось на третий день праздника. При этом в качестве бога, жениха Коры, выступал посвящаемый с уже преображенной, просветленной душой, то есть ставший в мистическом плане богом Дионисом. Иерогамия, священное бракосочетание, было высшим этапом посвящения и обожения человека – это открытие в себе начала Вечной Женственности.

Мистериальный брак с Девой Мира дает герою полную и неограниченную власть над жизнью и миром. Женщина порождает, она есть начало мира. Герой-супруг есть познавший ее господин. Становясь мужем Великой Матери мира, герой занимает верховное место. Брак с богиней подземного мира считается триумфом героя и высшей наградой инициации. Герой встречает удивительную красавицу, которую должен освободить из-под власти дракона, чудовища, колдуна или повелителя царства мертвых. В награду за это Божественная Дева становится его женой (это и есть душа героя, София, требующая своего освобождения из-под власти материальных сил или бессознательного).

Дева-душа в мифе есть образец женской красоты. Она несет блаженство и счастье герою, она и есть свершение его судьбы. Все, что кажется герою привлекательным, что манит его и заставляет начать странствие, заключено в ней. Она – совершенство, к которому стремится герой. В своем темном, падшем аспекте она – инфернальница, людоедка, желанная, но запретная, находится во власти зла. Освободить ее и спастись самому – задача человека в обряде посвящения. В отношении героя к Деве открывается его отношение к материнскому и материальному миру. Только через этот мир лежит путь очищения и освобождения самого героя. Она – рождающее лоно и могила, мать, невеста, дочь и смерть, ужасная и милосердная, София падшая и чистая, Афродита земная и небесная. В познании этих пар противоположностей, в мистическом их отождествлении и лежит залог ее освобождения и познания. Дева Мира несет в себе всеединство, совокупность всего, что может быть познано неофитом. Участник обряда посвящения приходит для того, чтобы открыть и познать тайны мира, скрытые в двойственности Девы – святой и инфернальницы.

По мере прохождения обряда образ богини претерпевает ряд изменений. Она манит неофита, очаровывает, направляет, но и способна погубить, растерзать его, что в итоге также необходимо для очищения и воскресения. Если герой соответствует сущности богини, то он претерпевает преображение и спасение. Именно такой в романе Достоевского становится Грушенька, в которой мистически раскрывается Душа Мира.

Дмитрий, узнавший в Грушеньке Душу Мира, увидевший в ней свою мистическую Невесту, переживает подлинный экстатический опыт слияния с Софией. Митя видит Душу Мира (Грушеньку) в любви, она его – в падении и духовной смерти, но именно через нее лежит путь героя к спасению. Блуждание души Дмитрия в поисках своего пути к истине соотносится со скитаниями Деметры в поисках Персефоны. При этом Грушенька предстает то губительницей (высмеивает Дмитрия, участвует в интриге со скупкой векселей и т.д.), то спасительницей.

В Элевсине Деметру и Персефону называют «две богини», считая двумя ипостасями единой божественной сущности или образа. Деметра и Персефона, по сути, есть одно божество в двух воплощениях. Мать и дочь оказываются едины в мистическом первообразе. Так и для Дмитрия Грушенька – возлюбленная, невеста, но, будучи предметом страсти отца, она подсознательно воспринимается им в качестве матери (или ее заместительницы). Образ Вечной Женственности в сознании мужчины воплощается в живом образе возлюбленной, но возвращает его к образу матери. Мать и возлюбленная объединяются в мифологеме Девы.

Мифологема Девы выступает в двойственности – как мать и дева, как старая и молодая, как богиня и блудница, как позитивное и негативное, как добрая фея, ангел и ведьма, людоедка. Благодаря этому в ней заключена особая «тайна», темная, скрытая, непознаваемая сторона, окрашенная религиозно и зависящая от общения с духами, богами, с миром мертвых. Она олицетворяет земную власть и небесный авторитет, превосходство, несет часто демоническую ауру, обладающую колоссальной колдовской силой. Своей материнской стороной она вызывает страх, а девственной – любовь. Однако за всем этим скрывается инфернальный план – мир бессознательного, подлинная сущность Девы. Персефоне предопределена судьба царицы преисподней, хотя она и проводит бóльшую часть года на земле. В ее двуликости и двусмысленности скрывается тайна Элевсинских мистерий и духовных открытий неофита, познавшего, что Деметра и Персефона, мать и дочь – одно.

В этом посвящении сознание сущности Деметры не менее важно, чем познание Персефоны. Деметра – София Бога, сознание как образно-воплощенного, так и развоплощенного, апофатически-трансцендентного божества. Обращаясь к Деметре, человек, следовательно, не просто открывал тайну воплощений Бога, но и отказывался от Его земного аспекта (образ, идол, фетиш) ради мистериального соединения с Абсолютом. В земном аспекте Деметра – страдающее, тоскующее божество. Ее скорбь означает ищущее, опустошенное сознание. Деметра ищет свою дочь так же, как неофит ищет Бога, ибо и она на самом деле ищет единого и абсолютного Бога, поднимаясь к Нему благодаря особым таинствам. Надеясь на возвращение Персефоны, Деметра ожидает успокоения, блаженства, катарсиса.

Обретая трансцендентного Бога, Деметра для неофита становится его Матерью-Девой (Корой) и сливается с Персефоной (матерью Диониса). Соединение с Персефоной в качестве Девы-Матери Диониса для Деметры и означает вновь обрести свою похищенную дочь. Мать и дочь едины в браке с Зевсом (во время похищения Персефоны Зевс не только помогал Аиду, но и первый изнасиловал

свою дочь Кору) и с неофитом – такова тайна посвящения. Персефона, рождающая Диониса, есть сознание (София) будущего бога, готового появиться на свет, - своего сына. Для Диониса же рождение от Персефоны и Деметры означает мистериальный цикл: телесное рождение – мистическая смерть – второе рождение в духе. Этот путь проходил любой неофит в Элевсинских таинствах. Так и Дмитрий мечтал «вступить в союз» с древней Матерью-Землею (9, 121), что означает брак не с Персефоной, а с Деметрой, не с невестой, а с Божественной Матерью, но находит ее в Грушеньке – деве. Невеста становится после посвящения мистической матерью своего жениха-неофита.

После того как Деметра отказывается от материального физического воплощения или образа Бога, она находит успокоение и блаженство, соединившись с дочерью в функции Девы-Матери Диониса-неофита. Через Диониса она находит примирение с Зевсом, божественным отцом новорожденного – как Диониса, так и неофита. В Элевсине мистерии Деметры объединялись с мистериями Диониса. Мистерии Диониса были необходимым завершением мистерий Деметры, поскольку Дионис был конечной целью и смыслом того мистериального учения, начало которому давала Деметра. Эта цель заключалась в сакрализации всего мира, в обожении человека, в преодолении человеческой истории и пространства. Для этого Достоевский и наделяет Дмитрия дионисийскими чертами. Он, восторженный экстатик, любитель коньяка (9, 120), говорит о радости опьянения жизнью и о даре богов – гроздьях и соке винограда (9, 122). Дионис же и был богом вина, представлялся в виде виноградной лозы.

Герой сравнивает себя с пьяным силеном (9, 120) – одним из тех, кто составлял свиту Диониса[17]. Отличительной чертой силенов считались глаза навыкате. Такие же большие темные глаза навыкате составляют деталь портрета Дмитрия (9, 77). Задиристый нрав, страсть к вину и эротизм силенов почти полностью совпадают с буйным, безудержным характером Мити. Дионисийство Дмитрия проявляется в его вакхическом экстазе, в огненной стихии, в поклонении Матери-Земле и ее плодородию, в неистовых пьяных оргиях в Мокром. Музыканты со скрипками и цимбалами (ритуальный инструмент Элевсинского праздника), хор девок, песни (9, 463, 476, 483, 485-486) – все это прямо совпадает с ритуальной музыкой и представлениями в обряде посвящения. В ритуале абсолютное ликование освободившейся души находило свое выражение в безудержной пляске, в криках, в экстазе, в пении гимнов. «Горячее сердце» Мити прямо свидетельствует о вакхическом огненном экстазе, опьянении и посвящении.

Деметра является первоначальным сознанием, мыслью, ведущей неофита к катарсису и обожению. Деметра в равной мере относится к мифологии, направленной к душе человека, и к мистериям, воздействующим на сознание. Богиня открывает путь к преодолению человеком своей земной природы, но ключом оказывается ее дочь Персефона. В этом одна из тайн Элевсинского ритуала. Изображавшиеся в Элевсинских мистериях страдания Деметры и Персефоны поднимали человека над всеми земными чувствами, над простым страданием и страхом перед земной судьбой. Божественная трагедия преодолевала своим величием все человеческое, искупала его. Это и был катарсис.

В мистериях Вечная Женственность разделяется на три образа – Деметра, Персефона, Кора, которые есть, по сути, одно целое, три аспекта единого, являющиеся для неофита ступенями духовного роста в посвящении и в достижении просветления. Персефона соответствует преисподней, Деметра – земле, Кора – небу. Кора – небесная Персефона, Персефона – подземная, ночная, падшая Кора. Кора объединяет Персефону и Деметру, и через лоно Коры неофит обретает второе рождение и посвящение. Начиная свой инициационный путь, неофит сначала вместе с Деметрой ищет Персефону, а затем обретает свою небесную душу в Коре – так путь на небо начинается на земле, но пролегает через преисподнюю.

Грушенька у Достоевского также предстает в тройственном аспекте – как Дева, как Мать и как богиня мертвых (инфернальница). Как Дева она – выражение женственной природы души. Она – мать и девушка в одном лице, проявляется то в одном, то в другом виде, балансирует между фигурами богини и блудницы, царицы и людоедки. В мифе о Персефоне роль мужчины сведена лишь к роли похитителя или насильника (Федор Павлович, купец Самсонов, поляк). Богиня отдана на заклание, выступает как жертва, проходит пытки, испытание кровью. Гипертрофированная женственность проявляется в мифе через образы вакханки, нимфы, соблазнительницы, а инфернальность – через русалку или образы животных (кошка, тигрица, змея, собака, медведица, саламандра). Образ Великой Матери превосходит человеческую природу, поскольку воплощает сверхличное и в то же время бессознательное, чистоту и падение. Она обычная девушка, но не вполне земная. В ней много необычного: странное поведение, таинственное происхождение, удивительная внешность, она претерпевает испытания и страдания, и все это – выражение ее мифической сущности.

Образ Великой Матери всегда двоякий. Она может иметь позитивный, благоприятный смысл (рождающая, кормящая и заботливая мать, возлюбленная), но и негативный (ведьма-людоедка, могила-лоно, дракон, змея,

хищница, оборотень, ночное привидение, Лилит). Ее двойственность определяется тем, что она располагается по ту сторону рассудка, в бессознательном. Богиня связана с миром мертвых, ибо, рождая, вводит ребенка из мира неживых в мир живых, а затем принимает обратно. Она несет нечто роковое, что вызывает страх, она и является носительницей судьбы, девой судьбы (мойра). Любящая и устрашающая Дева несет в себе мотивы оберегания, питания (как мать), оргиастическую эмоциональность и эротизм (как возлюбленная), тьму и невыявленность бессознательного (как дева судьбы и смерти). В ней выражена темная сущность человеческой души, так как она – царица подземного мира, бессознательного. Богиня несет в себе общечеловеческие черты, коллективную психику, структуры бессознательного и инстинктивного эроса. Мать и дева взаимодополняют друг друга как старое и молодое, сильное и слабое, прошлое и будущее блаженство. Мать содержит в себе дочь, а дочь несет в себе мать. Женщина в своем развитии движется вспять – как мать, и вперед – как дочь[18]. В этом же направлении вместе с ней движется неофит в стремлении познать и очистить свою душу, открыть в ней женское начало и божественный свет.

Однако трудность заключается в том, что прежде чем встретиться и соединиться с Девой, неофит должен победить пленившую ее Тень – злого дракона, колдуна, повелителя царства мертвых, Аида. Соединение с Девой – лишь третий этап посвящения, но на втором этапе происходит битва с Тенью. В ситуации, когда Дева оказывается плененной и побежденной Тенью, она принимает темный, демонический образ ведьмы-людоедки, инфернальницы. Ее освобождение – это упорядочение бессознательного и обретение в нем через Софию-мудрость откровения Бога-Логоса. Душа неофита отождествляется с Персефоной. В результате посвящения неофит должен был проникнуть в глубины бессознательного (в преисподнюю), встретиться там со своей душой (Персефона) и вступить с ней в священный брак, став полноценной посвященной личностью, открыв Самость, сверхсознание. Через встречу и брак неофита со своей Душой и происходит освобождение Персефоны, ее преображение в Кору и возвращение к Деметре – важнейший итог Элевсинского мифа.

Освобождение души-Персефоны, достижение совершенства, обретение Самости – в этом смысл таинства, для постижения которого необходимо было вступить в битву с Тенью-Аидом. Только победив Тень можно было встретиться с Девой и освободить ее из-под власти темного бессознательного, перенести ее в светлое сверхсознание. До победы над Аидом душа человека находится во власти темных сил, заключена в мертвой материальной оболочке. Победа над Аидом необходима для освобождения неофита из-под власти слепых материальных сил. Одной из главных мифологем у Достоевского становится плененность

светлого женского начала (доброе, но надломленное, затемненное) тьмой, колдовским, грубо-материальным (Катерина и Мурин в «Хозяйке», Настасья Филипповна и Рогожин в «Идиоте»). При этом герой-спаситель, которого ждет падшая Дева, часто отсутствует или не способен на реальное действие. Так, в романе «Идиот» тема гибели красоты становится ведущей для всего произведения. По-разному предстают в романе и сами женские типы. Одни герои Достоевского поклоняются женщине, готовы служить ей, одержимы страстью. Для них она предстает в качестве Матери-Земли, часто падшей, инфернальной, плененной. В этом случае мужчину и женщину объединяет эротический вихревой экстаз. Для тех же, у кого женщина отходит на второй план, не занимает главного места и не определяет все страсти и эмоции, она – воплощение светлой, неземной Души Мира, Космической Девы (Настенька в «Белых ночах»), которой они поклоняются, чтобы даровала она защиту и справедливость, гарантировала герою спасение, перерождение и новую жизнь.

Драматизм ситуации заключается, однако, в том, что в романе «Братья Карамазовы» Тень, пленившая Деву, полностью совпадает в сознании Дмитрия с образом отца. Дмитрий должен не просто победить Тень, но в реальном плане устранить отца как соперника и врага. В полном соответствии с древней ритуально-мифологической ситуацией на страницах романа появляется тема отцеубийства. В мифе представлена изначальная драматическая ситуация соперничества сына с отцом из-за любви матери. Герой должен устранить сдерживающий аспект отца. Освобождение из-под власти отца соответствует его мистическому «убийству», принесению в жертву как первопредка. В обрядах посвящения этот конфликт разрешался обретением Души Мира, Девы-Матери, Деметры-Персефоны. Комплекс ненависти к отцу при этом переносился на Аида. Агрессивность по отношению к отцу-Аиду соотносится с инстинктом смерти и разрушения (танатос, поэтому отец – инфернальный), в то время как любовь к Матери-Деве выражает инстинкт жизни (эрос).

Убийство отца из-за возлюбленной соответствует ритуалу передачи титула жреца или священного царя по праву меча. Жрец – возлюбленный богини плодородия (Диана, Великая Мать, Кибеле, Деметра и т.д.). Если силы жреца оказываются на исходе (он уже не может оплодотворять богиню), то его убивают и соперник занимает его место. Убить отца – значит убить прошлое. Убить старого жреца – значит спасти находящегося в нем духа плодородия или божество от дряхлости и старости, передать его молодому преемнику, чтобы омолодить и влить новые силы и в бога, и в богиню, и в природу. Постаревший, одряхлевший вождь или жрец не может умереть своей смертью, так как это могла привести к нарушению стабильности мира и его гибели. Одряхлевшего вождя следовало убить, чтобы перенести его душу (составлявшую сакральную

сущность власти) в тело более сильного, молодого и удачливого преемника. Вождя предавали смерти, и его убийство являлось жертвоприношением, с помощью которого надеялись возродить, омолодить переходящий в новое тело дух и всю природу. Это убийство ставило своей целью преемственность власти и обеспечение плодородия и порядка мира.

Плодородие и стабильность мира зависели от возраста и силы вождя-жреца. Его убийство имело, следовательно, эротический смысл. Власть, вырванная из рук отца-тирана, жреца или священного царя, вызволенная жизненная энергия, всегда эротична и выражается в образе женщины-невесты, богини, Девы Мира. Она является наградой герою в битве с драконом, его предвечной невестой и целью, его «второй половинкой», необходимой для обретения совершенства. Она – воплощение судьбы героя, его подвига, ибо в ней и сконцентрирован для него весь мир. Старый жрец должен быть убит ради обеспечения сохранности ритуальной и священной власти. Фрэзер, приводя многочисленные примеры, доказывает, «что душа священного правителя или жреца, согласно существующему поверью, переходит к его преемнику»[19]. Преемник обязан убить царя, ибо только в этом случае он принимает его священный дух, сакральную и эротическую силу, занимает его место в качестве супруга при божественной Деве Мира. Человек – лишь оболочка царственного сакрального духа. Убийство царя и наследование ему по праву меча обеспечивало преемственность духа и священную силу власти. Без убийства прежнего вождя власть его преемника не будет легитимна.

Разумеется, отец, жрец или вождь не может быть доволен подобным исходом дела. Он заинтересован в сохранении своей власти над Девой Мира. Гнев отца, у которого сын похищает божественную супругу (в свою очередь плененную ранее отцом), может быть страшен. Инфернальный мистический отец неофита (Аид) не склонен проявлять милосердие, но, напротив, судит сына страшным судом, ибо суд этот – Божий. Однако страшный лик отца – это зачастую лишь отражение низменных поступков и желаний самого сына. Отсюда в мифе и ритуале появляется ряд невыполнимых условий – обычная преграда между героем и его божественной невестой. Отец-тиран стремится отдалить его от прекрасной невесты и задает трудные, невыполнимые задачи, которые тот решает при покровительстве духов-помощников (в романе «Братья Карамазовы» условием обретения Грушеньки становятся пресловутые «три тысячи» - цена судьбы и чести Дмитрия). Отец ставит такое условие, потому что не желает развития и изменения событий. Он желает, чтобы все оставалось по-прежнему, так как он – властитель настоящего момента, но не вечности. Гнев отца связан с тем, что именно он является жрецом, посвящающим сына в тайны. Сын, не прошедший инициации, но претендующий на место и должность отца, несет с собой лишь

хаос и вызывает гнев отца (гибель Фаэтона).

Господство в мире, господство над Девой – вот основа соперничества отца с сыном. Дмитрий Карамазов – военный, его постоянное соперничество с отцом, желание убить его трансформируется у героя в социально значимую профессию и перераспределяется в русло разрешенного государством насилия, которое не исчезает, а лишь усиливается после отставки. Ненависть к отцу и страх наказания одновременно проникают в душу неофита и определяют его поступки, желания, стремления. Так и Дмитрий Карамазов разрывается между двумя противоположными влечениями: соперничеством с отцом и желанием стать ему заменой при Грушеньке, с одной стороны, и боязнью инцеста (ибо, зная о притязаниях отца на Грушеньку, он бессознательно воспринимает ее в качестве матери; она для него – «царица») – с другой. Ненависть к отцу, отвращение к инцесту и страх наказания формируют личностный миф героя. Отсюда – отношение к Грушеньке как к инфернальнице, плененной Аидом, но и пленяющей своими колдовскими чарами, как к святой и губительнице.

Соперничество с отцом оказывается желанием освободить мать ради нового рождения. В ритуале посвящения неофит борется с Аидом, чтобы обрести супругу и духовную мать. Это – драма переживания второго рождения и обретения бессмертия. Желание ребенка жениться на своей матери есть следствие тяги к возрождению, ко «второму рождению». Ребенок в обряде инициации должен обрести второе рождение, но для этого ему вновь необходимо оказаться в утробе матери. Достичь этого ребенок может, только женившись на собственной матери, оплодотворив ее, а неофит – через священный брак с мистической женой, Девой Мира. Герой рождается из утробы матери, чтобы вновь погрузиться в нее и возродиться в обряде посвящения. Так герой магическими средствами достигает желаемого результата – бессмертия.

Характерно, что в романе Достоевского Дмитрий испытывает особую ненависть не к купцу Самсонову и не к поляку (подлинным прежним любовникам Грушеньки), а именно к отцу, который, не являясь любовником героини в подлинном смысле, оказывается ее актуальным «властелином» и препятствием для Мити. В отношениях Дмитрия и Федора Павловича выявляется не просто ревность, а именно Эдипов комплекс. Важно заметить, что Дмитрий не покушается на жизнь Самсонова или поляка, хотя именно они должны восприниматься им как реальные соперники (Грушенька едет в Мокрое к «своему» поляку), но постоянно кричит о своем желании убить отца. В конце концов, он проламывает голову слуге Григорию – заместителю и двойнику подлинного отца (именно он заботился о Мите после рождения, заменив физического отца).

Попытка перенести преступление отцеубийства на заместителя отца (слуга Григорий) имеет мифологический смысл. Вместо вождя или жреца убивали тотемное животное или «шутовского царя» - раба. Животное-тотем является заменой отца. Страх отцеубийства не дает совершить преступление, тогда, чтобы ритуальная коллизия получила разрешение, приносили в жертву животное или раба, перенося на заместителя грех преступления. Принеся в жертву отца (убив и съев тотемное животное), человек испытывает вину и страх наказания. Именно чувство вины перед убитым отцом (или первопредком) ложится в основу религии Отца, обожествления тотемного животного или веры в бога мертвых (в мертвого отца). Чтобы умилостивить убитого отца и снять чувство вины, в его честь устанавливались праздники, во время которых в честь отца в жертву приносили тотемное животное. Религиозное чувство развивается из страха перед отцом, из чувства тоски по убитому отцу. Чувство вины соотносится с желанием искупления греха отцеубийства, со стремлением умилостивить отца или бога мертвых, примирится с ним.

Инициация призвана скорректировать отношение неофита к миру отцов. Мистагог, замещающий отца, «крестный отец» обучает неофита, вручает ему власть, соединяет с мистической женой – Девой Мира, своей божественной Супругой. Так сын обретает второе рождение в отце через мать: он стал отцом самому себе. Женившись на матери, он обрел божественное совершенство, так как преодолел земную природу и человеческие отношения. В обряде посвящения человек приходит в вечность из мира материальных форм, которые он должен отменить. Отмена внешних физических законов связана с преодолением ненависти к отцу, с примирением с ним.

Сын желает убить отца, однако в мистическом плане сын и отец – одно целое (сын становится своим собственным отцом). Понявший это преодолевает конфликт и примиряется с отцом. В конечном счете, желание сына убить отца – это невозможность примириться не с отцом, а с самим собой. Осознавший, что «я и отец – одно», достигает просветления и спасения. Именно поэтому в итоге Дмитрий не совершает отцеубийства. Бог спасает его от убийства Федора Павловича. Бог по горячей молитве Дмитрия спасает от смерти старика Григория. Примирение с отцом – это избавление сына от собственных монстров и деструктивных комплексов. На это и были рассчитаны древние инициации. Осознав единство с отцом, герой уже не противостоит ему, не стремится устранить его, но примиряется с ним, а это и есть необходимый высший этап посвящения.

Угнетающие человека переживания отцовской инициации преодолеваются женским покровительством, заступничеством Девы за сына перед отцом и

открытием в себе вечно-женственного начала. Посвящение – это погружение человека в совершенно иную сакральную ситуацию, полностью отличную от прежней, где тайна встречи с богиней и примирение с отцом объединяются. Рожденный в Боге (посвященный) обретает в Нем материнское лоно, и так преодолевается соперничество сына с отцом из-за любви матери: отец становится матерью, сын становится отцом и матерью в единстве андрогинной формы (по Платону). Отец является лоном Великой Матери в посвящении – втором рождении, духовном рождении в Боге, в Духе. Рожденный в Боге открывает Его не только как Отца, но и как Мать (через Церковь).

Проблема неофита заключается в том, что он должен примириться с отцом, забыв о страхе перед ним и преодолев соперничество. Великие посвящения и открывшиеся при этом тайны должны были заслонить и оправдать личные трагедии человека, его конфликты и комплексы. За пределами профанного, в сакральном жажда отцеубийства превращается в идею взаимного жертвоприношения. Прилитая кровь искупает преступление, очищает преступника, примиряет отца и сына, ставших единством в лоне матери и с матерью. Чтобы пройти посвящение, неофит должен победить («убить») своего отца, как ранее убили первопредка (это и есть священная поведенческая модель), чтобы завладеть матерью (своей душой). Однако отец и сам добровольно приносит себя в жертву, снимая этим факт преступления, а сын, жертвуя собой, примиряется с отцом, сливаясь с ним. Поступок сына в отношении отца сакрализуется, становится частью ритуала и необходим для развития жизни и мира. Разрешение противоречий с отцом сын находит в самопожертвовании, в принесении себя в жертву, в принятии на себя вины отца (похищение им Девы-Матери), в отказе от страстей, разрывающих его душу.

Верующие объединяются в Боге как в своем отце, которого они принесли в жертву и которому теперь поклоняются из страха Божьего гнева. В основе религии Отца лежит гнев Божий, чувство греха и страха, рабское поклонение сыновей своему Отцу. Однако самым радикальным средством искупить вину отцеубийства является принесение сыном самого себя в жертву во имя Отца. Самопожертвование сына снимает грех отцеубийства. Так совершается переход от религии Отца к религии Сына, от жертвы-убийства к самопожертвованию.

Полное искупление греха отцеубийства и влечения к матери следует искать в христианстве – религии, где Сын приносит Себя в жертву. Христос Сам приносит Себя в жертву во имя Отца. Отец приносит в жертву Сына во имя мира и нового человечества. Отцеубийство сменяется сыноубийством. Люди спасаются не тем, что убивают Бога-Отца и съедают Его в тотемистической трапезе, а тем, что Сын ради них приносит Себя в жертву и Его плоть становится залогом воскресения и

объединения с Богом в обряде причастия. Верующий, объединенные в религии Отца как Его дети и рабы, в религии Сына объединяются как братья (во Христе). Не страх, не убийство, не гнев Божий лежит в основе религии Сына, а любовь, добровольная жертва, возрождение, не сыновний долг, не рабское унижение и не разрушительное чувство вины, а братская любовь. Отрицание злодеяния отцеубийства и искупление этого греха возможно только через самопожертвование сына, который добивается своего и становится Богом, принеся себя в жертву.

В религии Отца Его убивают сыновья, но Сына убивают не братья и не дети, а Он Сам приносит себя в жертву, чтобы искупить грех убийства и замкнуть Великий Круг Посвящения. Без самопожертвования Сына не было бы искупления убийства Отца, и цепочка церемониальных убийств продолжалась бы бесконечно, не было бы перехода от религии Отца к религии Сына. Кроме того, лишь принеся Себя в жертву, Сын может объединиться с Отцом и занять Его место. Только объединившись с Отцом (принеся Себя в жертву) Сын может занять Его место при матери и обрести второе рождение и бессмертие. Поэтому лишь после принятия Дмитрием на себя греха убийства отца он обретет власть над Грушенькой – мистической матерью и возлюбленной. Самопожертвование сына ради обладания матерью – это уже не страх наказания со стороны отца, а полное с ним примирение и соединение. Не убийство отца ради обладания матерью, не вытеснение его, а объединение с ним через самопожертвование. Христос Своей жертвой освобождает человечество от греха отцеубийства, от Эдипова комплекса и объединяет всех в любви – в лоне мистической Матери-Церкви.

Путь Дмитрия от отцеубийства к жертвенности, от религии Отца к религии Сына, от невесты-Персефоны к Матери-Церкви вполне закономерен и лишь повторяет логику перерождения древних мистерий в религию Христа. Дело в том, что греческие мистерии являются наиболее близкими к христианству (по поставленной в них проблеме просветления и обожения), так что и христианские апостолы для передачи своей веры часто пользовались образами, формулами или выражениями этих мистерий (о падшем зерне, о теле как тюрьме или могиле души, об огненном преображении и т.д.)[20]. Греческие мистерии являют собой переходный этап от языческой религии к религии откровения, и само откровение в отношении к язычеству не может быть понято вне мистерий. Еще Ф. Шеллинг в «Философии откровения» уверял, что мистерии, являясь подлинной «философией мифологии», были лишь «подготовкой» к философии откровения. Истинное значение откровения и не может быть познано вне философии мифологии, вне знания античных мистерий. «Издавна, - отмечает Шеллинг, - греческое религиозное тайное учение рассматривалось как

ближайшее к христианству, как наиболее всего приближающееся к нему в язычестве»[21]. Сам переход от язычества к христианству был возможен лишь благодаря существованию античных мистерий и через них.

Этот путь совершает Дмитрий Карамазов. Таинства являются необходимым порождением мифологического сознания, вытекают из него, содержат в себе его тайну. Мистерия есть конечный пункт мифологии, ее апогей и завершение, ее тайное разъяснение. Ритуалы составляют существо и основу мифологии в том плане, в каком она являет собой откровение Бога в космосе и подготавливает принятие откровение Бога в человеке. Таинства посвящения есть обоснование и подтверждение философии мифа и переход к философии откровения.

Мистическим залогом заветной близости и последующей прямой преемственности Элевсинского ритуала и христианства становится мистерия зерна. Деметра в мифе – мать зерна, Персефона – само зерно, являющееся отражением сущности этой богини. Персефона, в качестве зерна, есть потенция роста, изначальная возможность. Она, как и зерно, подвергается процессу возрастания, но ее рост – в сфере сознания и души. Элевсинские мистерии, как известно, были посвящены не просто Великой Матери, а Матери полей, Деметре, то есть были связаны с сельскохозяйственной, земледельческой культурой. В них осуществлялось поклонение зерну: как прорастает зерно, так и душа посвящаемого должна прорасти для новой жизни. Неофит – это и есть зерно, брошенное в землю, умершее и возрожденное, проросшее в виде золотого колоса – новое тело и второе рождение посвященного.

Не случайно, что и в алхимическом делании, главной целью которого было очищение и возрождение души самого алхимика, образ зерна, брошенного в землю, занимает такое важное место. Хортулан (Дж. Гарланд) в «Компендиуме Алхимии» отмечал, что философский Камень «называется зернышком пшеницы, которое пока не умрет, останется одно»[22]. После этапа умерщвления, когда Камень «будет составлен вместе, то принесет массу плодов, то есть совершенство…»[23]. Пернети также пишет, что «земледелие служит прекрасным символом операций великого делания», а алхимики заимствуют из него образы[24]. В частности, это относится к образу зерна: «У пахаря есть земля, которую он возделывает, чтобы посеять в нее зерно; у Философа есть своя земля. Посейте ваше золото в белую удобренную землю, - говорят Философы. Зерно не сможет прорасти, если перед этим не сгниет в земле. Мы часто говорили о гниении веществ Философов как о ключе делания»[25]. Это прорастание зерна является одновременно образом превращения первичной материи в золото и трансформации души героя. Таков герметический смысл мифа о Церере и Элевсинского ритуала.

Представление о Деметре как дарительнице зерна являет собой глубочайший слой Элевсинского мифа и мистерии. Через падшее и возрожденное зерно Деметра находит примирение с Аидом, в силу чего зерно и возрожденный золотой колос становятся образами сокровенной сущности мистерий[26]. Персефона в Аиде и есть зерно, падшее в землю и умершее. Для алхимиков похищение Персефоны Плутоном-Аидом знаменовало этап nigredo – чернота, разрушение, гниение, смерть[27]. Зерно должно возродиться, но для этого неофиту необходимо мистически уподобиться зерну, которое превращается в образ души, захороненной в теле-могиле. Плодородие, рост зерна связаны со смертью богини зерна. Она «похищается», ее закапывают, чтобы из ее тела могли взойти новые злаки. Человек и природа получают плодородие из рук смерти. Для этого неофит обращается к богине мертвых и посвящается в ее таинства.

Посредством таинственного приобщения к драме похищения богини человек способен обрести духовное очищение, освобождение, а земля и природа – плодородие, обновление. Подобная инициация позволяла человеку освободиться из-под слепого действия природных сил, а вместо этого обрести связь с высшими силами божественного порядка, которым посвященный уже не подчинялся, но был им сопричастен, так как преодолевал свою земную природу. Зерно и колос пшеницы – мистический образ умирающего и воскресающего Бога и возрождения неофита в новом теле – духовном. Не случайно, что в тех же самых образах выдержано свидетельство апостола Павла о тайне посвящения и воскресения мертвых (втором рождении): «Но скажет кто-нибудь: как воскреснут мертвые? И в каком теле придут? Безрассудный! то, что ты сеешь, не оживет, если не умрет; И когда ты сеешь, то сеешь не тело будущее, а голое зерно, какое случится, пшеничное или другое какое; Но Бог дает ему тело, как хочет, и каждому семени свое тело» (1 Кор. XV, 35-38). Здесь в концентрированном виде выражена Элевсинская теория преображения неофита, заимствованная и развитая христианами как родственно близкая.

В этом смысле сами античные мистерии были тем зерном, из которого выросло обновленное и очищенное откровение христианства. Зерно истинной веры и откровения содержится в язычестве, но предстает в нем как темное, падшее, однако оно должно возродиться, и без него не было бы всходов истинной веры – золотого колоса христианства. Шеллинг так выразил эту мысль: «Персефона есть зародыш сознания Бога, который, не падая из окружающей его оболочки в землю, оставался бы один, т.е. бесплодным, который должен упасть в землю (быть подвергнут естественному процессу, каковым является мифология), с тем чтобы принести много плодов, чтобы безмолвное и невысказанное познание первоначального сознания превратилось в познание вслух, в высказанное, чтобы

вместо чисто потенциально положенного в первоначальном сознании монотеизма для сознания возник актуальный, осуществленный монотеизм, хотя, конечно, и в своей высшей потенции произошедший таким образом монотеизм все еще есть лишь естественно порожденный; Богом положенный монотеизм возможен только благодаря христианству»[28].

Обращает на себя внимание тот факт, что Шеллинг разъясняет тайну Персефоны, используя знаменитый евангельский стих о падшем зерне: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а умрет, то принесет много плода» (Ин. XII, 24). Эти строки Достоевский избрал в качестве эпиграфа к роману «Братья Карамазовы» и неоднократно повторяет их на страницах своего произведения. В этих словах в сжатом виде содержится главная идея романа и всего творчества писателя – проблема возрождения души человека.

Этот образ настолько важен, что требует специального мифологического и культурологического комментария. Обращает на себя внимание тот факт, что особое развитие мифологема зерна-души человека получила в европейской алхимической литературе. Так, в трактате Василия Валентина «Двенадцать ключей мудрости» восьмой ключ специально посвящен алхимическому истолкованию слов апостола Иоанна. Герметический философ пишет: «Никакая плоть – ни человеческая, ни животная, не способна к плодоношению и размножению, не переживя истления. Семя земли и все, принадлежащее к растительному царству, не способно расти, не согнивая»[29]. Отсюда проистекает общий принцип: «…все, чему положено родиться из гниения, с неизбежностью рождается (…) Гниение же рано или поздно порождает проявление»[30]. Это разложение (Putrefactio) является важнейшим этапом в алхимическом действе. С его помощью достигается состояние черноты (nigredo), из которого далее и совершается трансмутация не только металлов, но и души алхимика. Поэтому Василий Валентин замечает: «Как и семя растительное и семя животное, о чем уже было сказано, не может умножаться без гниения, так и разложение металлов есть предпосылка их совершенного развития под воздействием стихий»[31]. Комментируя слова о падшем зерне, Георг фон Веллинг отмечает: «Это отделение элементарной плоти через смерть мы отчасти наблюдаем в растениях при алхимическом процессе, в то же время получаем из них чистый, ясный и проникающий дух. (…) Теперь, когда таким образом дух выходит из растения, оно умирает или гибнет, и тогда опять имеем элементарное состояние тела растения в тлении, до его полного разложения» [32]. Цитируя слова апостола Павла (1 Кор. XV, 36-37, 44), фон Веллинг утверждает, что «эти понятные слова не требуют объяснения, и отсюда ясно, что вместе с нашим душевным, бренным телом также хоронится духовное

нетленное тело, но духовное создано из духовных элементов и начал, и лишь оно восстает снова; равно, как подобное доказывает, что брошенное в землю пшеничное зерно, не придет снова в таком виде, но оно получит совершенно другое тело, такое как: его стебель, колос, цвет и плод»[33]. Этот алхимический комментарий открывает тайну воскресения души человека.

Таким зерном является и сам Дмитрий Карамазов. Старец Зосима произносит слова из Евангелия от Иоанна о падшем зерне после рассуждений о будущем Дмитрия – как итог его жизни. Героя ожидает страшная судьба, так что сам старец ужаснулся (9, 320). Однако Митя не может избежать ее, так как его судьба определена Богом. Он должен пострадать за убийство отца (падение) и воскреснуть к новой жизни. В тот момент, когда Зосима кланяется Дмитрию, а затем разъясняет свой поступок Алеше, герой уже пал, но еще не возродился, уже погрузился в преисподнюю, но еще не прошел мистерию посвящения и не вышел к свету Христовой Истины. Дмитрий и есть падшее в землю зерно, отсюда и его культ Матери-Земли в начале повествования. Мифолог О.Ф. Миллер отмечал: «Мите надобно было погребение заживо, чтобы стало в нем жить все то, что в нем только таилось»[34]. Этому инициационному погружению зерна в землю, а неофита – в лоно Великой Матери соответствует тюремное заключение Мити в финале романа. Посвящаемых закрывали в замкнутом пространстве, в темном помещении, что соотносилось с могилой-лоном, из которой герой должен восстать уже преображенным. Испытание тюремным заключением (ритуальная «смерть») ведет к возрождению.

Стихия земли, преобладающая в начале действия, должна быть преодолена и преобразована в огненную возрождающую стихию. Это и происходит с Дмитрием. В огненной лихорадке он все время повторяет слова о «вечно юном Фебе», который должен «взлететь», хваля и славя Бога (9, 448). Он любит горячий свет «златокудрого Феба» (9, 450, 454) и ждет его «первый горячий луч» (9, 458). Герой ждет его, чтобы застрелиться (9, 555), но «Феб златокудрый», утреннее восходящее солнце у Достоевского – образ не смерти, а возрождения. Огонь побеждает землю, очищает ее, и через посвящение в Мите начинается преображение стихии земли и половой страсти. К.В. Мочульский писал: «Темная земляная стихия преображается в “горячем сердце” Дмитрия в ослепительное пламя эроса. Он осознает ее как великую рождающую и творящую силу»[35]. Природа для Мити есть Мать-Земля в ее огненной очищающей силе. Космизм составляет душу героя, а прочитанные стихотворения Шиллера наполняют его радостью, опьянением, огнем очищения. Герою послано откровение Матери-Земли, языческое откровение космоса, и он совершает прыжок от мифологии земли и мистерии огня.

В исповеди «горячего сердца» видна мистическая история русской души. Митя весь – в огненной стихии, в исступленной страсти, он предстает перед Алешей весь в дионисийском экстазе, в оргийном полете. Основа его мистического экстаза – любовь к Грушеньке. Митя охвачен эросом, его тянет к «роковой женщине». Эротическая стихия Дмитрия сталкивается с внешним сюжетным планом (ненависть к отцу) и порождает вихревое действие, отмеченное в кульминации (убийство) взрывными эффектами. Эрос Дмитрия переплетается с уголовным романом и порождает странный миф, глубокую мистерию души. Вокруг эротической души Дмитрия создается загадочная, эмоционально напряженная атмосфера. Пламя эроса должно стать духовной силой и преобразить Митю, выжечь в нем все материальное, земное, карамазовское, низменное, убить в нем «злое насекомое». Эрос должен победить сладострастие и воскресить душу героя.

Огонь эроса зажжен в душе Мити чувством красоты. У Достоевского красота пробуждает любовь. Первое потрясение от восприятия красоты ведет к эротической экзальтации, которая часто перерастает в ненависть. Любовь-ненависть есть основная трагедия эроса у Достоевского, где эрос переходит в танатос (ненависть, убийство). Грушенька – носительница инфернальной, надломленной красоты, которая вызывает у Мити любовь-ненависть.

Однако красота является категорией трансцендентного мира, и она открывается Дмитрию в единстве противоположностей. Красота поднимает героя над земными полярностями, над добро и злом и примиряет их. Красота для Мити – «страшная и ужасная вещь», загадка, тайна, в ней примиряются два идеала – Мадонны и Содома, высший и низший. Человек самоутверждается не только в красоте Мадонны, но и в красоте Содома. «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» (9, 123). Красота зла – отблеск утраченной связи с божественным светом, но примирение добра и зла, их полное преодоление в красоте – это высшее состояние духа, вышедшего за пределы нашего мира и познавшего тайны Абсолюта. Именно такое откровение получали люди, прошедшие посвящение в таинства, осознавшие, что любовь и красота выше морали, а эрос преодолевает этику и выносит за ее границы[36].

Красота в героях Достоевского – это сияние Софии; их сила – по преимуществу не нравственная, а эстетическая и эротическая. В эротическом экстазе герой созерцает софийную красоту мира. Эрос возвышает Дмитрия, поскольку его охватывает небесный эрос очищения и освобождения. Вдохновенный экстаз Мити – дар космического эроса, бога любви. Митя знает тайну двух Эротов – темного и светлого, пошлого и небесного (по Платону), сладострастия и чистой любви, он мечется между ними в начале произведения. Разлад между двумя

Эротами – тайна Мити в начальных главах «Братьев Карамазовых». Цель небесного Эрота – красота, идеал, Бог. Цель земного, пошлого Эрота – похоть, движение в замкнутом круге материи и падение в сладострастие, в карамазовщину. Через посвящение Дмитрий должен осознать тайну красоты, ее надморальную природу, подняться к Абсолюту. Раздвоенность добра и зла преодолевается через красоту и эрос. Путь к Богу для Мити лежит через эрос, и в этой драме главное место занимает Грушенька.

В огненной стихии посвящения античная мистерия должна преобразоваться в христианство, а Грушенька-Персефона превращается в земной образ Богородицы. Здесь переломным моментом является сон Дмитрия о плачущем ребенке. Это видение – одно из глубочайших мистических откровений во всем творчестве Достоевского. Дмитрий видит черную степь и обгорелые избы, худых испитых баб с коричневыми лицами и особенно выделяет одну – с длинным худым лицом и с плачущим младенцем на руках (9, 564-565). Бесплодная черная земля и худая баба, которой то ли сорок лет, то ли двадцать, - это и есть скорбящая Деметра, наславшая бесплодие на землю после исчезновения Персефоны. Однако здесь Деметра превращается в Богородицу, а плачущий ребенок на ее руках – это младенец Христос.

Комплекс матери-невесты ложится у героя в основу глубокого религиозного чувства, почитания Богородицы и младенца Христа. Эта вера определяет бунтарство и героизм ритуального воина, религиозного подвижника, его несгибаемость, настойчивость, непреклонность воли и утонченность чувства. Женское здесь – земля, мужское – семя, зерно, оплодотворяющее почву. Во взаимоотношении мужского и женского женское несет в себе статику, форму, а мужское – динамику, содержание. Вместе они создают миф и ритуал, основанный на идее воскресения души. В начале романа Дмитрий читает восторженный гимн Деметре-Персефоне, в конце романа видит сон о русской Богородице с младенцем. Грушенька же несет в себе оба начала. Так Дмитрий идет от Персефоны-Деметры к Богородице, от мистерий к христианству. Здесь свершается чудо пресуществления языческого ритуала в христианское таинство.

Такой переход вполне закономерен, поскольку в сне Дмитрия открывается мистический культ черной Богородицы, распространенный в Средние века в Европе. Специалисты установили, что культ черной Богородицы, скульптурные изображения которой были окрашены в черный цвет и украшены колосьями, восходит к земледельческим культам и к почитанию Деметры, Исиды, Иштар[37]. Для алхимиков Черная Дева – образ изначальной материи. Фулканелли пишет, что ее изображения в герметизме «соответствуют первоначальной земле, той, что Художник избирает в качестве субъекта для Великого Делания. Это

первоматерия в минеральном состоянии, извлекаемая из металлоносных жил, глубоко сокрытых под покровом каменистых масс»[38]. Из этой первоначальной материи в результате алхимического Делания и должен был появиться философский Камень. Она же является и «Сосудом Рождающим», в котором «происходит сублимация Бытия (существования человека) и прекращаются все страдания», что позволяет соотнести Черную деву с чашей Грааль[39]. В лоне Черной Девы происходит главное алхимическое действо – трансформация души человека.

В гностическом учении о черной Богородице соединились культы Матери-Земли, Великой Матери, падшей Софии, земной Афродиты и Девы Марии. В этом заветном единстве культов и в перенесении образа Богородицы на любовь к Грушеньке, ко всей природе – залог возрождения Мити. Герой мечтает о прекрасной природе, о чистых веселых людях, он не хочет, чтобы плакало «дитё» и готов своим страданием искупить все слезы мира. Он готов пострадать за всех (9, 567), и это желание переворачивает всю его душу, с ним происходит чудо преображения.

Мистерии связаны с последним кризисом сознания, за которым следует выход человека за пределы своего земного «я». Отсюда мистерии включали в себя все ужасы и страхи прежних состояний сознания, его агонию. Запугивание в мистериях – это подавление и подчинение души страху Божиему. За этим следует этап умирания всего земного, телесного, катартическое освобождение, которое в момент перехода также вызывает трепет, ошеломление. Очищение через страх, боль и тайну позволяет неофиту найти свой истинный путь посвящения. Это и есть те мытарства (первое, второе и третье – главы 3, 4, 5 книги девятой романа), по которым проходит Митя. Хождение Дмитрия по мытарствам – драматическое испытание героя на стойкость, на силу духа. Катарсис через страх, кризис – это и есть новое рождение в духе через ритуальную смерть в обряде посвящения.

Посвященный возрождается в новом сознании, подвергая прежние состояния сознания разрушению, преодолевая их «смертью». Здесь свет и мрак, красивое и уродливое попеременно чередуются в глазах неофита, смешиваются, выводя его в пограничное состояние между сознанием и бессознательным, в сумеречную зону. Находясь в промежуточном состоянии, человеческая душа оказывается послушна божественной воле, воспринимает божественное Слово непосредственно и благодаря этому очищается, обретает покой и блаженство. Человек находится в состоянии вдохновенного экстаза, «одержимости Богом». Наступает высший этап посвящения – созерцание Бога и обожение. Финал посвящения – обожение, обретение райского состояния, непосредственное

общение души с Богом как абсолютным и трансцендентным (а не явленным через космические или физические образы). В оргиастическом экстазе посвященный освобождает свою душу и его устами вещает божество.

Переход к высшему, финальному этапу посвящения ознаменован созерцанием внутреннего духовного, мистического света. Так происходит и с Дмитрием. Сначала лишь луч «светлой надежды» блеснул во тьме (9, 488), а затем герой, увидевший сон о плачущем ребенке и пожелавший принять на себя страдания мира, переживает глубокий мистический опыт. Прежде всего, Дмитрий добивается главного результата посвящения: его душа соединяется с образом Грушеньки, он открывает ее в себе как Деву на всю жизнь, а уже она влечет его к свету: «И вот загорелось все сердце его и устремилось к какому-то свету, и хочется ему жить и жить, идти и идти в какой-то путь, к новому зовущему свету, и скорее, скорее, теперь же, сейчас!» (9, 565-566). После этого сна Дмитрий встает «с каким-то новым, словно радостью озаренным лицом» (9, 566). Посвящение Дмитрия находится на важном этапе: он уже видит свет, но еще не видит Бога. Он уже познал Деву-Софию и слился с ней, и она повела его к подвигу.

Однако итог Мити не в том, чтобы пострадать. Герой хочет принять на себя страдания других, своим страданием искупить грехи и страдания мира. В этом великомученическом подвиге он желает повторить крестный подвиг Христа. Алеша понимает, что Дмитрий не готов к такому страданию, да и не нужен ему, не готовому, «такой великомученический крест» (10, 280). Дмитрий не совершил убийства, но помыслил об убийстве. Он совершил грех убийства в мыслях, поэтому и искупление он должен обрести в мыслях. По словам Алеши, он должен лишь всю свою жизнь помнить о своем желании пострадать за других, и этого вполне достаточно для спасения (10, 280).

Не страдание, а память о страдании, не подвиг, а мысль о подвиге и деятельная любовь – вот спасение и воскресение Мити, которое должно состояться лишь в будущем. Он, как и все язычники, видит свет, но не знает об истинном Боге, но он уже прошел свой круг посвящения и прикоснулся к свету Истины. Митя хочет «где-нибудь в глуши землю пахать» (10, 282), и этот почвеннический идеал наполняет его душу радостью. Любовь к Грушеньке, любовь к земле, деятельная любовь к людям – в этом искупление Мити. Стоит заметить, что решение Дмитрия «землю пахать» прямо соотносится с его же словами в начале романа, что он «не целует землю, не взрезает ей грудь» (9, 122). Логический круг замыкается, герой приходит к долгожданному идеалу.

Дмитрий мифологически выражает историю, традицию, женственное почвенное самосознание русской нации. Он уже открыл лик Софии и посвящен в ее

таинства, поднялся в своем огненном вихревом эросе до ее уровня, но он еще не прошел через нее и с ней к Богу, хотя и знает об этой возможности. Цель Дмитрия в романе – освободить Деву-Софию из-под власти трикстера. Однако как Тень-трикстер скрывает в себе Деву, так и Дева скрывает в себе Мудрого Старца, святого, а Старец – Золотого ребенка, священное Дитя. Это и есть то самое дитя, которое видит Дмитрий в мистическом пророческом сне, перевернувшем его спящую душу.

Сатанизм

Иван Карамазов олицетворяет вторую эпоху в истории человечества – эру цивилизации. По Достоевскому, это время всеобщего разъединения, вражды, саморазрушения. Цивилизация представлялась писателю сатанинским порождением и всегда описывалась в апокалиптических тонах (войны, одержимость, пришествие «черного всадника» и ожидание «бледного» и т.д.). В этом плане образ Ивана – сатанический, темный.

Характерно отношение инфернального отца к демоническому сыну. Проницательный Смердяков отмечает, что Иван более всех из детей похож на Федора Павловича, «с одною с ними душой-с» (10, 136, 208); о том же говорит и черт (10, 161). Если Федор Павлович – античный бог мертвых, Аид, то его порождение – уже средневековый дьявол. Демонический Иван – прямое порождение отца-трикстера. Так во многих случаях средневековая демонология строилась на инфернальной мифологии Древнего мира, а многие бесы и демоны европейского Средневековья (Азазель, Астарот, Баал, Бельфегор, Люцифер, Таммуз и др.) – это лишь переосмысленные божества малоазиатских народов. В демонической иерархии Иван, разумеется, «выше» своего «темного» отца, поэтому Достоевский постоянно подчеркивает превосходство первого над вторым. Отец во всем слушается сына (9, 20), едет по его приказу в монастырь на встречу с Зосимой, даже заискивает перед сыном. Иван же говорит с отцом холодно, злобно. После скандала в монастыре Иван не реагирует на заискивания отца и упорно сохраняет презрительное молчание, чем производит на старика гнетущее впечатление (9, 104).

Заметно, что неприязнь к отцу живет в Иване постоянно, еще с детства, когда герой стыдился говорить о нем, а затем из гордости и презрения прервал с ним всякие отношения (9, 17-18). Федор Павлович и Иван более всего похожи друг на друга, но эта однополярность приводит не к сближению, а к взаимному отталкиванию: отец боится Ивана больше, чем Дмитрия (9, 160), считает его подлецом (9, 194), даже подозревает в мыслях об отцеубийстве (9, 193) и отказывается признать в нем сына. «Откуда такой появился? Не наша совсем душа. Иван не наш человек, эти люди, как Иван, это, брат, не наши люди, это

пыль поднявшаяся… Подует ветер, и пыль пройдет…» (9, 195-196) – таково мнение отца о сыне. Иван – неуловимое пылевое облако, таинственное, неопределенное, но зловещее и губительное.

Ореол таинственности окружает Ивана. Необъяснимым кажется его приезд к отцу (9, 20). Своим поведением Иван задает загадки (9, 93). Дмитрий называет Ивана «могилой» (9, 125), а для Алеши он – «загадка», которую следует разгадать (9, 258). Иван подобен Сфинксу (10, 92), ибо он задает загадки, которые трудно решить, потому что он все время молчит (10, 92, 93). Однако Иван не только безмолвствует, но и говорит. Он даже чрезмерно много говорит, вечно излагает свои взгляды, пересказывает содержание придуманных им «поэм». В этом исступленном самораскрытии он чем-то близок к Дмитрию с его «исповедью горячего сердца», с той только разницей, что у Ивана «холодное сердце».

Духовно обнажаться перед первым встречным (чаще всего незнакомым) – одна из характерных черт русского человека. Как правило, это происходит в пьяной компании, но вполне возможно и в трезвом рассудке, потому что человек испытывает опьянение от самого факта исповеди. Русский человек жаждет поделиться с другими людьми своими переживаниями, своим духовным опытом, чаще всего довольно убогим, детски-наивным. Эту инфантильность замечает в Иване и Алеша, говорящий брату, что тот «молодой, молоденький, свежий и славный мальчик, ну желторотый, наконец, мальчик» (9, 258). Во многом это верно, и инфернальность Ивана соединяется с его инфантильностью, что порождает двойственность его мыслей, теорий, поступков.

В отношении Ивана нельзя говорить о чем-то устоявшемся, определенном, сформировавшемся. Он совершенно по-детски не сознает себя, и все пробует, экспериментирует. Его духовные эксперименты чаще всего приходят в полное противоречие с собственными делами, интересами и целями. Характерной является сцена обсуждения статьи Ивана о церковном суде. Довольно долго и подробно пересказывается ее содержание, высказываются мысли и выводы Ивана. Чтобы вложить в уста Ивана свои любимые мысли о перерастании государства в церковь, Достоевский пишет целую главу («Буди, буди!»), которая представляет собой почти платоновский диалог (9, 68-77). Герой выступает здесь не только как объединитель духовной и светской власти, но и всех слоев общества, «церковников» и атеистов, которые в равной мере сочли автора за «своего».

Однако Достоевский, как великий парадоксалист и духовный провокатор, сам же и развенчивает это благоприятное впечатление. Страницам, на которых подробно освещаются теории Ивана, близкие самому писателю, противостоят

две почти случайно написанные строчки: «В конце концов некоторые догадливые люди решили, что вся статья есть лишь дерзкий фарс и насмешка» (9, 19). Сложность для читателя заключается в том, что эта короткая оценка высказана до обсуждения статьи Ивана и почти теряется в блеске подробно изложенной идеи, но в смысловом плане она оказывается «тяжелее» и «перевешивает», заслоняет собой десятки страниц текста.

Одним из приемов художественного метода Достоевского является перераспределение значимости с подробной, на десятки страниц растянутой, характеристики на одну почти незаметную фразу, полностью эту первоначальную характеристику отменяющую. Так, в главе «Бунт» основной текст посвящен описанию страдания детей (9, 266-267) и в связи с этим неприятию Иваном всей правды Божией. Обычно эти страницы позволяют критикам говорить о гуманизме Ивана, о его последовательной просветительской и гуманистической позиции, чуть ли не о «правозащитной деятельности». Однако при этом почти незамеченным остается один «прелюбопытнейший фактик» - рассказ Лизы Хохлаковой о правде «ананасного компота».

Истеричка и болезненная фантазерка Лиза мечтает о том, как она распяла бы четырехлетнего мальчика и любовалась его мучениями, а сама при этом ананасный компот кушала бы, и это ей кажется невероятно «хорошо». Более того, она рассказывает о своих извращенных фантазиях Ивану. Следует ожидать, что реакцией этого невероятного гуманиста и защитника прав детей будет гнев и отвращение. Ничуть не бывало: «Он вдруг засмеялся и сказал, что это в самом деле хорошо» (10, 83). Алеша тут же признает, что Иван «верит ананасному компоту» (10, 83). Итак, с одной стороны, гуманизм и возмущение страданиями детей, расписанные на десяток страниц, а с другой – признание правды «ананасного компота». Одна строчка, одно слово перевешивает сформировавшееся ранее впечатление и оказывается важнее для понимания образа и души героя, чем целые страницы текста.

Причину трагической раздвоенности сознания Ивана следует искать в его демонизме. В душе Ивана происходит борьба дьявола с Богом, и на протяжении всего романа дьявол одерживает победу. Демонизм Ивана превращается в демономанию и демониакальность, в полную одержимость. Карамазовская «низость» и жестокость сладострастия определяет, по словам Р. Гуардини, связь Ивана «со страшной сферой сатанинского – той, где возникает и смакуется бунтарское сочетание извращенности и зла»[40]. Подавленный, извращенный эрос и жестокость ведут Ивана к сатанизму. Иван одержим демоническим духом, что проявляется в его поведении, во внешнем облике. Так, Алеша отмечает, что

у брата правое плечо ниже левого (9, 298), а при расставании Иван определяет их пути: «А теперь ты направо, я налево» (9, 297). И он, весь исковерканный, перекошенный чертом, отправляется налево, тогда как известно, что во время Страшного Суда в конце мира предавшие Бога станут по Его левую руку, а праведники (к которым в романе относится и Алеша) – по правую. Также, по народным поверьям, черт располагается за левым плечом человека.

Для Ивана весь мир, вся жизнь – беспорядочный, проклятый «бесовской хаос» (9, 258). Разговаривая с Алешей, он все время поминает черта (9, 260, 263, 268, 272, 273), так же он поминает черта и в разговоре со Смердяковым (9, 302, 304, 306). Черт как-то уж слишком сильно занимает его ум. Он называет добро и зло чертовым, желает, чтобы черт взял мир «отцов» (9, 272), утверждает, что человек создал дьявола по своему образу и подобию (9, 268). Иван демониак, его душа исковеркана демоническим надрывом, его безумие и бред есть явное следствие одержимости (9, 268, 274). Он весь в судороге и его смех пугает, так как происходит «вовсе не оттого, что было так весело» (9, 309). Его необъяснимая улыбка, надрыв, нервный смех связаны с тем, что им завладел черт – великий насмешник, а судорога и порывистость – с тем, что он превращается в марионетку в лапах сатаны. Он уходит налево, от Бога и от мира, и путь его лежит прямо к сатане.

Дьявол – отец лжи и зла, а Иван в романе – воплощенное зло. Следует отметить, как последовательно Достоевский разворачивает и нагнетает характеристике героя. Федор Павлович говорит об Иване, что тот – «злая душа» (9, 154). Сам Иван говорит «решительно с какой-то злобой», «озлясь» (9, 213), злобно, нехорошо, «несправедливо и злобно» (9, 216-217), его мучает ненависть, нестерпимая злоба (9, 300), говорит со Смердяковым, бледнея от злобы (9, 307, 308), отвечает отцу «злобно усмехнувшись» (9, 314) и т.д.

Зло пронизывает душу Ивана, но зло это – явление не психического, а метафизического порядка. Зло – это одна из самых глубоких, многоплановых и ключевых категорий мифологии Ивана. Зло в его личностном мифе проявляется как онтологическая, мистическая и мистериальная стихия. Зло есть результат проникновения хаоса в наш мир, присутствия «бесовского хаоса» и его влияния на повседневность. Зло относительно, так как оно не направлено против материи вообще, а только по отношению к упорядоченной материи. Здесь видно противостояние и борьба хаоса и космоса, стремление материи вновь вернуться в изначальное, досотворенное, хаотическое состояние. Черты абсолютности проявляются в этом зле лишь как его цель – совершенное и полное уничтожение структурированного космоса.

Тема зла заложена в основание проблемы свободы и любви. Если любви нет, то свобода превращается в испытание злом. У Ивана же любовь отсутствует, что постоянно отмечает Достоевский. Вместо любви в характере героя присутствуют гордость, осторожность, замкнутость, стремление к одиночеству, угрюмость (9, 17, 19), сладострастие (9, 92-93), подлость (9, 94, 194, 311, 316), низость (9, 296). Это – характерные черты дьявола, и они наполняют его «свободолюбивую» душу злом, вытравляя из нее добро и любовь.

Тема зла прямо связана с темой свободы и свободного выбора, свободы воли. Зло невозможно без свободы, и зло есть проявление свободной воли человека. Если бы не было свободы воли человека, то за зло был бы ответствен Бог. Иван, бунтуя против страданий детей, оказывается в тупике именно из-за неразрешенности им проблемы свободы и зла. Герой не желает признавать правоту Бога и принимать будущую гармонию «новой земли и нового неба», если ради нее должны страдать невинные дети. «Пока еще время, спешу оградить себя, а потому от высшей гармонии совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы одного только замученного ребенка» (9, 275). Герой гордо заявляет, что не желает гармонии, купленной столь высокой ценой, и остается лучше с неотмщенными страданиями, а свой билет в будущую гармонию спешит «возвратить обратно» (9, 276). При этом Иван совершает весьма странный логический скачок, заявляя, что признает Бога, но не принимает мира, Им созданного, не согласен с правотой Божьего мира (9, 265) и билет Ему «почтительнейше возвращает» (9, 276).

Разумеется, весьма парадоксальным является признание Иваном Творца и неприятие Его творения. В этой путанице (происходящей из философии деизма) заложена основа противоречий и обольщений героя. Дело в том, что своим «эвклидовым умом» (9, 274) он возлагает ответственность за зло, творимое людьми, на Бога. Он обвиняет Бога в том, что Тот допускает существование в мире зла, совершенно не понимая, что именно на основе свободного выбора между добром и злом только и возможна духовная жизнь человека и воскресение души и мира. Иван снимает ответственность за зло с человека (в этом суть его гуманизма) и возлагает ее на Бога, не понимая, что этим лишает человека свободы выбора и наносит ему непоправимое зло. Он слишком слаб, чтобы признать собственную ответственность за зло (отсюда – правда «ананасного компота»), и потому перекладывает ее на других – на отца, на ближних, на человечество, на Бога. Не Бога он должен винить за страдания детей, а активно вступиться за их права, но именно на это сил, способностей и порядочности у Ивана не хватает. Герой поступает как подлец, не принимая творения Бога и возлагая на Него ответственность за собственные грехи. В данном случае зло – не страдания детей, а отход от Бога, проявление

неполноценности характера. Комплекс неполноценности заставляет Ивана бунтовать против Бога.

Свобода иррациональна, поэтому она порождает и добро, и зло одновременно. Зло и добро относительны и взаимообратимы. Нельзя отвергать свободу только на том основании, что она порождает не только добро, но и зло. Без права на зло не будет свободы, не будет и добра. Добро без свободы делать зло есть лишь сатанинское извращение. Путь свободы часто лежит через зло и преступление, но ведет он к добру и возрождению. Зло заложено в самой иррациональной сути свободы человека при его отпадении от божественного пути, от закона любви. Та же глубина несет в себе и неизбежное наказание за этот выбор, ибо без любви человек (в романе – Иван Карамазов) оказывается лишен благости и надежды на спасение. Зло – это трагический путь человека, опыт свободной воли в процессе поиска верного решения и божественной сущности. Тот, кто идет путем зла и полагает, что зло делает его значительнее, а опыт богаче, уже не может подняться из этой ямы. Предел зла – пошлость, небытие, холодность, опустошенность. Зло связано с личным, телесным бытием человека, но не с его душой. Иван же, не веруя в бессмертие души, лишает сам себя единственного выхода из тупика зла. Все мистические основы жизни человека и мира – Бог, Церковь, бессмертие – совершенно отринуты Иваном. Он «освобождает» мир от его мистических основ (его «эвклидовский ум» не признает существования духовного плана), но этим и разрушает его, потому что мир, лишенный Бога, остается со злом, с сатаной.

Демонизм Ивана является следствием не рационализма и позитивизма, а глубокой религиозной неудовлетворенности. Рационализм и позитивизм привели бы героя к точным наукам о физическом мире, но он отказывается от мира («мира Божьего не принимаю» - 9, 265), и путь его лежит прямо к сатане. В его защите прав детей есть что-то таинственное, скрытое, в его основе лежит бунт против мира отцов, ибо Иван ненавидит собственного отца. Говоря о страданиях детей, Иван имеет в виду прежде всего собственные детские переживания от брошенности, от трагического чувства оставленности. Однако в Иване простое восстание на мир отцов приняло метафизическое выражение: он бунтует не просто против своего отца, а против Бога как Отца. В бунте против Бога прослеживается тяга Ивана к отцеубийству. Иван бунтует против Бога, не принимает Его мир. Именно отвращение Ивана к отцу прямо соответствует его отношению к Богу. Герой не принимает мир, частью которого является его отец, и бунтует против Бога, перенося на Него свою ненависть к отцу, желание его смерти.

Бунт против Бога – это, кроме всего прочего, выражение желания Ивана, чтобы его отец умер. В фразе, брошенной на суде («Все желают смерти отца» - 10, 196), он раскрывает свои чувства (к физическому отцу и к Богу-Отцу). Даже Алеша подозревает Ивана в желании убить отца (10, 113). В то же время бунт героя есть сознательная провокация и настойчивое желание инфантильного Ивана обратить на себя внимание и отца, и Бога, сняв этим ужас оставленности, страх одиночества. Именно на этот двоякий комплекс (жажда смерти отца и жажда привлечь к себе его внимание) опирается демоническая философия Ивана и прежде всего его поэма «Великий инквизитор».

Многие проблемы и конфликты «инфернальной семейки» получают освещение лишь благодаря этой поэме (которую после В.В. Розанова многие ошибочно называют «легендой»). Так, изображение Иваном Христа совершенно надмирным, неземным, «чистым», «тихим», «незаметным» (9, 280), выдает влияние гностической ереси катаров. Иисус изображен не понимающим человеческих нужд, проблем и слабостей (в этом заключается главный упрек великого инквизитора), что нарушает Его прямую связь не только с миром, с творением, но и с Творцом. Р. Гуардини отмечает, что такой Христос лишен любых связей, не представляет ни Отца в мире, ни мир перед Отцом и даже не любит мир таким, каков он есть. Здесь проявляется нелюбовь к миру самого Ивана. Именно такой Христос необходим Ивану как оправдание его замыслов, что и подтверждает правильность его бунта. Христос из поэмы Ивана, не имеющий связей с реальным миром и игнорирующий тем самым Отца Небесного, по словам Гуардини, «предстает также как последняя идеализация желания Ивана, чтобы его отец перестал существовать»[41]. Иван, призывающий авторитет Христа в качестве оправдания своего бунта против Бога и желания смерти отца, тем самым лжет на Иисуса и превращается в антихриста. Здесь Иван и великий инквизитор соединяются.

Великий инквизитор – это сам Иван, отрицающий творение Господне и бунтующий против Творца. Между антихристом и сатаной нет никаких противоречий, напротив, между ними царит полное взаимопонимание и гармония. Главная проблема поэмы – все тот же вопрос о свободе. Великий инквизитор упрекает Христа в непонимании психологии людей, в том, что Он дал им свободу выбора, а эта свобода оказалась непосильной ношей для невнятного стада, которому требуется не свобода, а чудо, тайна и авторитет. Инквизитор напоминает Христу о трех искушениях в пустыне как об утраченной возможности облагодетельствовать человеческое стадо. Старик говорит о «смерти Бога», об исторической неудаче христианства. В поэме Ивана антихрист выступает не как человеконенавистник, а как гуманист, заботящийся о страданиях людей. Хотя втайне он и презирает их, не веря, что люди способны

найти в себе силы и пойти по пути свободы и духа, называет их «стадом».

Создавая всемирное царство, антихрист использует для обольщения человечества те же приемы, которые употребил сатана, искушая Христа. Первое искушение – хлебом (Мф. IV, 3), что означает улучшение материальных условий жизни без развития жизни духовной. Это победа материального хлеба над хлебом духовным, победа желудка над сердцем, что означает торжество бездуховности и зла, установление благополучия вместо свободы, материи вместо духа. Сытое благополучие есть превращение человечества в скотское стадо. Второе искушение – чудом физического (а не духовного) спасения (Мф. IV, 5-6), что означает отвержение Креста и управление пустыми чудесами, спецэффектами, отказ от подвига и самопожертвования, отказ от свободы. Распятому Христу предлагали сойти с Креста, и тогда люди поверили бы, что Он – Бог. Однако Он не желал веры, основанной на внешнем чуде, на страхе, но желал веры свободной, добровольной.

Одновременно с Христом в Малой Азии жил маг Аполлоний Тианский. Он творил чудеса, подобные тем, что творил и Христос (оживлял умерших, лечил болезни, изгонял бесов, призывал мертвых и т.д.). Однако его чудеса прошли, и он не стал основателем новой религии. Напротив, он был признан антихристом, и это о нем говорит апостол Иоанн в Откровении как о «царе бездны» Аваддоне (Апок. IX, 11). Пример Аполлония Тианского показывает, что чудесами можно увлечь людей лишь на время, но религию на них создать нельзя. Христос осудил требования знамений и чудес как богохульство (Мк. VIII, 12-13). Требование чуда есть искушение сатанинское. Антихрист же даст знамения с небес и привлечет к себе толпу ложными чудесами (Апок. XIII, 13), установив чудо вместо веры.

Третье искушение – земным царством (Мф. IV, 8-9). Сатана дает земную власть (Апок. XIII, 2), но его власть утверждается на обмане, на чуде, на обольщении и насилии, на отказе от свободы воли и духа. Антихрист получает свою власть от сатаны как дар за полное повиновение ему. Достигнув власти, антихрист явит себя как деспот, гонитель, тиран (Дан. VII, 25; Апок XII, 13-17; XIII, 6-7). Царство антихриста – это духовный Содом (Апок. XI, 8), и Ивану близок «идеал содомский», о котором говорит Дмитрий. Иван, предавшийся сатане, становится духовным содомитом, что отчетливо видно из его поэм «Великий инквизитор» и «Геологический переворот», где он утверждает мысль, что «все позволено».

Великий инквизитор становится антихристом в тот момент, когда отказывается от любви. Он не принимает любви Бога, поскольку и сам не любит Его (9, 289). Вера без любви мертва и превращается в мистицизм, аскетизм без любви – в жестокость, христианство без любви становится сатанизмом. Таков путь великого инквизитора от Бога к «страшному и умному духу» (9, 283). Дьявол –

тот, кто не просто отрицает, а кто не любит, ибо «кто не любит, тот не познал Бога» (1 Ин. IV, 8). Антихрист родится не от любви, а о блуда, и так же от блуда Федора Павловича, от его сладострастия рождаются его дети, полные карамазовского безудержа (даже и Алеша), из которых Иван – главный, а Смердяков – высший. Утрата любви есть утрата личности Бога. Дьявол никого не любит потому, что любит лишь самого себя, он одержим себялюбием.

Любовь направлена вовне, зовет на подвиг духа, самолюбие – только внутрь, на самого себя. Любовь всегда несет творческое начало, себялюбие всегда разрушительно, это саморазрушение личности, ведущее к утверждению в одиночестве. Себялюбие – путь к антихристу, отказ от себялюбия – завет Христа и путь к Нему. Сказано, что «не любящий брата пребывает в смерти» (1 Ин. III, 14), и себялюбие ведет к саморазрушению. Нелюбовь и смерть нерасторжимо связаны. Себялюбие превращается в ненависть к бытию – к отказу от бытия, к неприятию бытия, его разрушению. Сказано и то, что «ненавидящий брата своего есть человекоубийца» (1 Ин. III, 15). Так в мифе демонический Сет убивает брата своего Осириса, а Каин – Авеля. Каинов грех совершает и Иван (9, 260). Он не любит своих братьев, поэтому он принадлежит смерти. Сатана, отвергнувший любовь, есть дух лжи, он – великий обманщик, искуситель и исказитель.

Антихрист рожден не от любви, а от лжи, и жизнь его связана не с истиной, а с ложью. Он лжет самой жизни, лжет Богу и о Боге. Поскольку всякий человек в своей жизни более или менее причастен лжи, то в силу этого в нем живет антихрист. Антихрист входит в человека через ложь и ложью губит его. Однако дух лжи показывается под маской добра, истины, сострадания человеку.

Антихристова опасность угрожает всякому человеку, и эта угроза равносильна смерти. Неприятие бытия есть ложь на бытие. Эта ложь на бытие отделяет Творца от творения и разрушает мир, лишая его бытийности и идеальной первоосновы. Ложь – это существование в обезбоженном мире и путь к его саморазрушению. Христос есть Истина, но дьявол – отец лжи (Ин. VIII, 44), лжец – это и есть антихрист. В Карамазовых ложь и шутовство связаны, потому что ложь скрывается под маской шутовства, а шут всегда лжец, он насмешничает, искажает. Царство антихриста построено на лжи и шутовстве, поэтому оно и погибнет.

Главное бедствие эпохи царствования антихриста, как это представлено в поэмах Ивана «Великий инквизитор» и «Геологический переворот», заключается в духовной слепоте людей. Духовное зрение, духовный разум, способный различать добро и зло, свет и тьму, станет исключительной редкостью, а его носители будут преданы гонениям и поселятся в пустыне как великие

подвижники (к ним принадлежал когда-то и великий инквизитор) или будут убиты. Напротив, руководствуясь плотским разумом и материальным зрением, человечество будет увлечено антихристом, ошибочно признав в нем Мессию. Великий инквизитор представляет Христа только как своего предшественника, подвиг которого он должен «исправить». Себя он утверждает в качестве завершителя дела Христа. Идея Христа как предтечи отрицает Его как Последнего. Тогда Он – не Завершитель, не Судия; Он только «альфе», но не «омега», начало без конца.

На самом деле Христос есть первый и последний, но антихрист не признает этого, утверждая себя в качестве исправителя и завершителя. Так сатана внушает человеку мысль отвергнуть Христа, как сам сатана отверг ранее Бога. Сатана желает превратить человека из сына Божия в своего сообщника по богоборчеству. Сатана – трус, он желает разделить свое преступление со всем человечеством, вводя принцип «коллективной ответственности». Для этого он и внушает Ивану идею отцеубийства. Подбивая человека отказаться от Бога, сатана обещает ему Его место, он утверждает человекобога, а человеку, занявшему место Бога, «все позволено» (в этом смысл поэмы «Геологический переворот» - 9, 79-80; 10, 155-156).

Но в то же время Иван и великий инквизитор понимают, что из этих бунтовщиков не выйдет великанов для завершения Вавилонской башни (у Достоевского это образ социализма – 9, 294), что идея человекобожия провалилась. Антихрист не превращает человека в сверхчеловека, не возвышает людей до уровня человекобога, а лишь утверждает себя самого в качестве нового бога, дарующего счастье невнятному стаду вместо мук совести и свободы выбора. Антихрист узнается по презрению к личности, по нарушению ее прав и свобод, по лишению достоинства и чести, по соблазну спокойного животного счастья и стадной покорности. Антихрист ищет не свободу духа в Боге, а свободу духа от Бога, поэтому дух его – падший, темный, нечистый. В своем бунте против Бога антихрист сам себя сознает не как сына Божия, а как раба, ибо сын любит Бога, а бунтует всегда только раб.

Сознавая себя в качестве раба, антихрист стремится и людей превратить в рабов, провоцируя их на бунт. Этим бунтом антихрист лишь уничтожает сам себя. Следует бунтовать не против Бога, а против рабства во имя свободы. Бунт против рабства есть уже бунт не против Бога, а против сатаны – великого рабовладельца. Демонический человек на деле оказывается ничтожеством и рабом. В Боге же он осознает себя и обретает героическое, аристократическое начало, которое всегда индивидуально и свободно. Демонизм превращает личность в средство для достижения целей антихриста. Христос же являет

личность и ее развитие как самостоятельную цель. Аристократизм свободы присущ Христу, великий инквизитор же мелок, ничтожен, он – воплощение пошлости и мировой тоски, упаднического духа.

Однако эпоха воцарения антихриста – необходимый этап в человеческой истории, предсказанный в Откровении Иоанна Богослова. В поэме «Великий инквизитор» Достоевский объединяет сатанизм и социализм в их мистических истоках. Социализм является царством антихриста, и в историческом процессе этот период был неизбежен. Без социализма не свершилось бы пророчество об антихристе. В историческом плане царство антихриста (социализм, коммунизм) неизбежно потому, что дьявол – «мироправитель тьмы века сего» (Еф. VI, 12), то есть властелин мира, его истории, провокатор истории. История – поле действия антихриста, в то время как действо Христа направлено на устранение истории и установление вечности. История – от антихриста, вечность – от Бога, поскольку Воскресение есть победа Христа не только над смертью, но и над историей. Воскресение выводит Христа в вечность, саморазрушение же соединяет антихриста и историю.

Антихрист есть постоянное состояние истории, которая развивается под его знаком и должна завершиться его явлением и воцарением. Явление антихриста как личности есть лишь логическое завершение всего исторического процесса. Финальная история наполнена деяниями сына сатаны[42]. Царство антихриста и есть сам антихрист. В реально-историческом плане говорится, что сын дьявола и его слуги «вышли от нас, но не были наши» (1 Ин. II, 19). Данный вывод позволяет Достоевскому объявить католическую церковь, вставшую на путь раскола с православием, антихристовой, а всю западную цивилизацию – царством антихриста, знаком дьявола в истории. Поэтому революционный социализм и атеизм, по мнению писателя, есть лишь порождения католичества, дурные формы сатанизма.

Зло существует в нашем материальном мире, и в этом смысле зло исторично, в нем следует искать истоки будущего и закономерности исторического процесса. Абсолютное добро есть прорыв в иной мир, поэтому добро внеисторично и относится к вечности, в нем материя и история преодолеваются как в сакральном. В этом – сила, но и слабость добра по отношению к профанному человеку с его повседневными материальными заботами, чем и пользуется антихрист. Добро абсолютно, зло относительно и в этом смысле – материально, исторично, диалектично. Оно пребывает в развитии, в становлении, но совершенное зло имеет тенденцию к превращению в совершенное добро. Зло доходит до пределов своей исторической славы, чтобы смениться «новой землей и новым небом». Так и в поэме Ивана Карамазова Христос поцелуем побеждает

логику великого инквизитора (9, 296). Добро и любовь побеждают зло, ненависть, смерть. Так и Алеша поцелуем побеждает смущенного Ивана (9, 297). В поэме «Великий инквизитор» художественный гений Достоевского направлен на те переломные точки, в которых мировое зло раскрывается во всей своей полноте, глубине и надчеловеческой силе. Однако историческое зло должно быть побеждено вечной любовью.

Важно понять, в чем же цель исторического зла, каковы истинные интересы, движущие великим инквизитором. Иван Карамазов начинает свою поэму с того, что Христос обещал людям Свое скорое второе пришествие («Се, гряду скоро» - Апок. III, 11; XXII, 7, 12, 20). Однако с тех пор прошло уже пятнадцать веков, а человечество все ждет и ждет исполнения пророчества. Люди поистине устали ждать, но «дьявол не дремлет», и в человечестве уже зародилось сомнение (9, 279). Тут появляется великий инквизитор, который только один посвящен в великую тайну, и знание этой тайны вызывает в нем страдание и боль. Тайна эта не в том, что великий инквизитор решил «исправить» подвиг Христа, и не в том, что он служит сатане, а в том, для чего он все это делает. Он ведь не просто обманывает людей и следует указаниям «умного духа, страшного духа смерти и разрушения» (9, 294). Все это он делает «во имя Того, в идеал которого столь страстно веровал» (9, 295) – во имя Христа. В этом трагедия старика. Он понимает, что второе пришествие и Страшный Суд невозможны ранее установления царства антихриста. Тогда он решает принести себя в жертву: он сознательно отдается сатане и предает ему все человечество, чтобы ускорить второе пришествие Христа. Он все делает, чтобы «рассердить» Христа («Рассердись», - призывает он Пришедшего – 9, 289), спровоцировать Его на Страшный Суд. Если царство антихриста исторически неизбежно, то не следует ли не ждать, когда оно устроится, а устроить его приход, чтобы тем самым ускорить финал истории и Страшный Суд. Вот главный вопрос и ведущая тема поэмы Ивана.

Ужасами инквизиции и сатанинской изощренной философией великому инквизитору удается сделать так, что Христос «возжелал появиться хоть на мгновение к народу» (9, 279). Он возжелал явиться к народу именно там, где громче всего трещали костры еретиков. Так великий инквизитор добивается своей цели. Старик приносит себя в жертву, он предается сатане из любви к Богу, поэтому Суд Божий и не страшен ему: «Суди нас, если можешь и смеешь» (9, 292). В конце концов, великий инквизитор лишь совершает то, что должно и так совершиться, без чего и невозможен Суд Божий и Его слава. Однако это лишь искусственное подталкивание Христа на Страшный Суд – имитация «конца света», ложный путь, нарушающий естественный ход событий. Поэтому хоть Христос и явился на земле, но Он не совершает Страшного Суда, а своим

поцелуем показывает великому инквизитору, что путь провокации Божьего гнева, на который тот встал, - ложный, никуда не ведет. В своем желании искусственно приблизить конец света и второе пришествие Христа великий инквизитор остается во власти духа лжи – дьявола. Поцелуй – это и есть Страшный Суд, но только для одного великого инквизитора.

Разумеется, эта поэма – выражение идей самого Ивана. Тут следует отметить, что по существующим в тексте романа намекам, Иван Карамазов – масон. Он с восторгом говорит о «тайных союзах», управляющих мировой историей, о масонах, которых католики ненавидят только потому, что видят в них конкурентов (9, 295). Алеша прямо предполагает (не спрашивает!), что Иван – масон (9, 295). Он даже вспоминает об этом разговоре на свидании в тюрьме с Дмитрием: «Я думаю, он масон. Я спрашивал – молчит» (10, 93). Иван молчит, но он и не отрицает свое масонство.

Иван и не может сознаться, так как масонство – тайное общество и о членстве в нем запрещено говорить. Однако Иван говорит о возведении «здания судьбы человеческой», об архитекторе этого здания и т.д. (9, 276). Все эти образы явно заимствованы из масонского учения о Боге как архитекторе Вселенной. Возможно, именно под влиянием этих слов у Алеши и возникают мысли о масонстве брата, которые только лишь укрепились и «вырвались вдруг» наружу после рассказа Ивана о тайнах масонов (9, 295). На протяжении веков масоны убеждали своих посвященных, что существуют две истории – явная, официальная, доступная массам и насквозь лживая, и тайная, определяемая и направляемая невидимыми течениями, скрытыми от людей организациями, на самом деле управляющими ходом истории.

Именно в такой союз, «давно уже устроенный для хранения тайны, для хранения ее от несчастных и малосильных людей, с тем, чтобы сделать их счастливыми» (9, 295), и вступает великий инквизитор. Иван, возможно, также является членом древнего тайного общества – масонов. Политические доктрины масонов, во всяком случае, очень близки к тому, что исповедует великий инквизитор в поэме Ивана. Они считают, что человечество развивается согласно циклическому закону, описывая сначала нисходящую, а затем восходящую спираль. Во времена спуска накапливается зло, ложь, негативные силы и разрушительные энергии, которые в итоге разрушают цивилизацию. Только те, у кого хватило знаний и сил, чтобы выжить, начинают подниматься к свету, вступают на путь Истины. Ускоряя спуск, провоцируя беспорядки и разрушение, масоны стремятся приблизить время восхождения и царство Истины. Приблизить Царство Света означает сознательно и ускоренными темпами довести мир зла до низшей точки падения и гибели[43]. Именно эту ложную доктрину реализует великий

инквизитор, сознательно провоцируя Бога на совершение Страшного Суда. На этот путь встал, возможно, и масон Иван. Кстати, тот факт, что в романе несколько раз ставится вопрос о масонстве Ивана, есть на самом деле признак того, что для Достоевского это является несомненным фактом.

В поэме «Великий инквизитор» сатана, «великий страшный дух» есть лишь художественный образ, однако в структуре романа Достоевского «Братья Карамазовы» черт – вполне реальный персонаж. Природа зла у Достоевского – мистическая, мифологическая, но в силу этого и совершенно реальная. Само по себе существование зла доказывает реальность черта в романе, поскольку без черта не было бы и зла. Черт в романе связан с Иваном, ибо Иван предался черту (как инквизитор – сатане) и вызвал его из преисподней в наш мир. В образе черта раскрывается весь хаос и беспомощность души Ивана, весь его идеалистический сатанизм, выраженный в определениях «сфинкс» и «могила». Иван стремится убедить себя, что черт – это лишь порождение его больного воображения, так как боится, что черт может быть реальностью. Реальность черта потребовала бы мобилизации невиданных сил, которых нет у Ивана. Куда проще признать его галлюцинацией.

Явление черта – это тоска Ивана по вере. Он желал бы поверить хотя бы в черта, но сам боится этой веры. Противоречие веры и неверия в черта у Ивана – это страх перед неизмеримой, запредельной тьмой и ужас перед собственной низостью. У Ивана остался выбор только между этими полюсами. Смирение могло бы спасти Ивана, но он считает, что для него погибель предпочтительнее, поэтому он и мечтает о поездке в Европу – на кладбище человеческой цивилизации (9, 259). Черт постепенно тянет героя к гибели, к самоубийству. Материя воспринимает структурированный космос как нечто, что насильственно привнесено извне и стремится вернуться в изначальное хаотическое состояние. Так и тело воспринимает душу как нечто инородное и стремится всеми средствами избавиться от нее. Иван, бунтующий против Бога, восстает против бессмертия души и против самой жизни, мечтая о самоубийстве. Дьявол, великий «дух самоуничтожения и небытия» (9, 283) из поэмы «Великий инквизитор», захватывает душу Ивана, порабощает его волю. Материя без Бога имеет только одну тягу – к саморазрушению и возвращению в хаос. Так и черт предлагает Ивану иллюзию покоя и небытия. Инфантильный Иван наивно мечтает испить кубок жизни до 30 лет, а затем разбить его – покончить с собой (9, 258, 260, 296-297).

Дьявол существует в нашем мире по попущению Бога, и он находится в полной власти Творца. Священник Родион отмечает: «Для людей диавол сделался орудием испытания, которым они испытываются и которым определяются

верные Христу от любителей греха»[44]. Существование дьявола необходимо, чтобы человек смог сознательно и свободно выбрать, на чьей он стороне, чтобы он свободно принял правду и истину Христа, чтобы он через испытание бесом сделался тверже в вере и крепче в жизни, чтобы он стал сильнее дьявола и открыл сокровища своей души во всей полноте. Именно это испытание и предстоит Ивану. Однако проблема заключается в том, что дьявол находится в полной власти Бога, но Иван отрицает Творца и бунтует против Него. Тем самым он сам отказывается от единственного защитника, способного обуздать черта. Бунтуя против Бога, Иван выпускает черта на волю и наделяет его невиданной силой и самостоятельностью. С этой силой человек справиться без Бога не может.

В реальном, человеческом измерении романа «Братья Карамазовы» это хорошо видно на примере взаимоотношений между Иваном и Смердяковым. Двух братьев (законнорожденного и незаконнорожденного) объединяет не ненависть к отцу, а нечто сатанинское, невыразимое, мистическое, ставящее их вне закона Божия. Смердяков – сила зла, он активен и впутывает в свой изощренный замысел Дмитрия и Ивана. В реальном плане Смердяков становится заместителем или даже человеческим воплощением черта. Уже на внешнем уровне эта связь бросается в глаза. Смердяков – не человек, а демон, «изверг» (9, 141; 10, 119), он «из банной мокроты завелся» (9, 141), самим фактом своего существования он «против рождества бунтует» (9, 252); он, подобно антихристу, зачал от блуда Федора Павловича, «бесов сын» (9, 114). Павел Федорович Смердяков предстает перед читателем как человек страшно нелюдимый, молчаливый, всех презирающий, одержимый сатанинской гордостью (9, 140). Его падучая вместе со склонностью к «созерцательности» - это следствие одержимости бесом, классические симптомы бесноватости. Павел отрицает Бога и готов с легкостью отказаться от Него, он не видит в этом греха, а только самое обыкновенное дело (9, 147).

Любопытно заметить, что в разговоре со Смердяковым Иван не называет его по имени, но все время вставляет слово «черт», будто обращается именно к нему: «Э, черт, говори ясней, чего тебе надобно?» (9, 302); «Э, черт!» (9, 304, 306). Смердяков и есть черт, к которому обращается Иван (см. также: 10, 125, 135). Иван прямо посылает Павла к черту («черт с ним» - 9, 150; «к черту его» - 9, 260). Одержимость Смердякова проявляется в его лице: левый глаз у него прищурен, злобно мигает, что особенно привлекает внимание Ивана (10, 106, 115), он криво усмехается, косится в сторону и весь искривлен (10, 126, 133), подобно и самому Ивану. Своей левой стороной оба героя прислонились к сатане. Следует заметить и манеру разговора: Иван то горячится, то заискивает. Смердяков же говорит важно, спокойно, снисходительно, свысока, почти строго, отдавая

приказы Ивану, словно старший (9, 301-309; 10, 106-107, 115-119, 125-137). Здесь со всей очевидностью проявляется власть Смердякова над Иваном.

Однако связь Смердякова с Иваном и с чертом представлена и на более глубоком, ассоциативном уровне. Почти все характеристики, данные Смердякову, повторяются затем и в отношении черта. Смердяков – лакей, и на его лакейство Достоевский обращает особое внимание (9, 150, 251, 310); также лакеем назван и черт (10, 142, 155). Черт и Смердяков объединяются в функции лакея. Иван чувствует особое беспокойство, внутреннюю тревогу при виде лакея Смердякова и догадывается, «что в душе его сидел лакей Смердяков» (9, 299). Этот «лакей Смердяков» в душе Ивана и есть сам черт, а черт Ивана ничтожен, пошл, он – дурак, шут и приживальщик, но это и сближает его с образом ненавистного Ивану отца (10, 140, 142, 143, 144, 146, 152, 159, 160 и др.). Черт даже бравирует тем, что является перед Иваном в жалком, мелком, пошлом виде, а не в красном сиянии, «гремя и блистая» во всем великолепии (10, 153). Конечно, в самом Иване заметно отсутствие аристократического духа и героизма, он сам – лакей. Низменность черта соответствует низменности самого Ивана, и мелкий бес является только мелкому человеку.

Черт Ивана действительно не великий падший архангел Люцифер. Он сам себя называет «козлом отпущения» (10, 147). Разъяснение этому определению следует искать в Ветхом Завете: «И бросит Аарон о обоих козлах жребии: один жребий для Господа, а другой жребий для отпущения» (Лев. XVI, 8). В западных переводах «козел для отпущения» назван «козлом для Азазеля»[45]. «Козел доя Азазеля» - это жертвенное животное, которое отводили в пустыню, место обитания Азазеля. Он – дух пустыни, демон блуда. Пустыня как жилище Азазеля соотносится с новозаветным преданием об искушении Иисуса. Дьявол, искушавший Иисуса в пустыне, это и есть Азазель[46]. Это означает, что Азазель уже появлялся на страницах романа – в поэме Ивана «Великий инквизитор». Здесь он представлен как «могучий и умный дух в пустыне» (9, 284), искушающий Христа хлебом, чудом и властью. Нет ничего удивительного в том, что Азазель является Ивану. Он сам вызвал его, сделав героем своей поэмы. Как Азазель искушал в пустыне Христа, так он теперь искушает Ивана теми же самыми средствами. Вся поэма «Великий инквизитор» - это одно сплошное искушение Ивана Азазелем.

В псевдоиерархии демонов Азазель занимает сравнительно высокое положение, иногда он даже отождествляется с сатаной. В апокрифической Книге Еноха Азазель считается главным совратителем человечества, научившим его блуду. О нем говорится как об одном из падших ангелов, сошедших к людям и взявших себе жен, от чего родились великаны-богоборцы, погубленные затем Всемирным

потопом. Азазель научил людей делать оружие (мечи, ножи, щиты, панцири), обучил военному искусству и искусству обработки драгоценных камней, из-за чего произошли великое развращение нравов и непотребства. Он открыл людям небесные тайны мира. Бог приказал верным Ему ангелам связать Азазеля по рукам и ногам и ввергнуть его в мрак. За все то насилие, за те дела, которые он творил на земле, ему не будет прощения и тяжкий суд учинен над ним, так что он не познает мир[47]. Иван же предстает как духовное порождение Азазеля, его представитель на земле.

Особенно велика роль черта в убийстве Федора Павловича. Кажется, что все ясно: Дмитрий не убивал, но возжелал смерти отца и, следовательно, в мыслях убил его. Настоящим же убийцей является Смердяков, а Иван несет моральную ответственность за это. Но не все так просто в романе, ведь в дела героев вмешивается черт. Смердяков всю ответственность за убийство возлагает на Ивана. Иван обвиняет Дмитрия, а Алеша оправдывает Ивана и ясно заявляет, что убил не он (10, 102). Только Дмитрию дано верно понять, кто убийца. «Ну, в таком случае отца черт убил!» - заявляет он (9, 530). Эта, на первый взгляд, дикая фраза является очень верной. Федора Карамазова убил не Дмитрий, не Иван и даже не Смердяков, а черт, и о его вмешательстве говорят все герои романа (9, 529, 530, 533; 10, 102, 105, 126, 160, 196). Черт отворил дверь, черт убил отца, черт направил следствие по стопам Мити. Во всем виноват черт. Смердяков, сознавшийся в убийстве, кажется Ивану призраком, сном (10, 126). Действительно, Смердяков-убийца – это сон, иллюзия, ибо подлинный убийца – черт, который является тем же сном, призраком. «Некто третий» между Иваном и Смердяковым – это Бог для Смердякова, попавшего в руки Бога Живого, и черт для Ивана, попавшего в лапы Азазеля. Убийство переводится Достоевским в инфернальный план, и именно в нем следует искать корни происходящего.

Идея убийства зародилась не в Иване, а в дьяволе. Дьявол, а не Иван, был инициатором убийства. Иван – лишь человек, введенный дьяволом в искушение, соблазненный им. Для Алеши Иван – не убийца, так как он различает Ивана и черта. Это же должен сделать и Иван, для которого черт и Смердяков неразрывно связаны не только друг с другом, но и с ним самим. Черт, Иван и Смердяков в романе предстают как нечто единое, неразделимое, как «черная троица» - дьявол, зверь и лжепророк. Иван желает убить черта и Смердякова, но не смеет или не может сделать этого, так как на данном этапе черт неотделим от Ивана. Дело в том, что Иван ошибочно считает черта порождением собственного подсознания, своей галлюцинацией. Черт упорно убеждает героя в этом, но из-за этого Иван и не может отделить черта от себя. Для героя невозможно отделить от себя то, что он считает порождением своей души, частью самого себя, но это лишь обман черта.

На самом деле черт является самостоятельным действующим лицом в романе. Обычно черта рассматривают лишь как проявление личности Ивана или Смердякова, однако это не соответствует истине мистического понимания. Не черт есть проявление Ивана и Смердякова, но Иван и Смердяков есть проявления и духовные порождения черта. Черт определяет учение Ивана и поступки Смердякова. Иван – теоретик сатанизма, а Смердяков – практик. Ошибочно рассматривать черта в связи с Иваном и Смердяковым, но правильно было бы рассматривать Ивана и Смердякова в связи с чертом и в отношении к нему. Черт есть подлинное действующее лицо, а Иван и Смердяков – лишь его порождения, тени, марионетки.

В «Братьях Карамазовых» нет мифологии Ивана, но есть мифология черта, поскольку Иван без черта – ничто, он не существует. Иван должен отторгнуть черта, пожертвовать собой как человекобогом ради торжества Богочеловека. Однако в романе это место уже занято Алешей. Сам Иван интересен и оригинален лишь до тех пор, пока через него жил, говорил и действовал черт. Когда же они разделились и Иван вступил в битву с чертом, он перестал существовать как личность и сошел с ума. Чтобы избавиться от черта, Ивану нужно принести покаяние, признаться на суде в своем преступлении. Однако это не выгодно черту, ибо приход в суд – это очищение для Ивана, победа над чертом. Поэтому сначала Смердяков уговаривает Ивана не делать этого (10, 135-136), а затем черт, специально подтолкнув Смердякова к самоубийству, говорит о бесполезности такого шага (10, 142-143, 161). Черт делает все, чтобы воскресение души Ивана не состоялось.

Замечательна одна деталь: черт и Смердяков друг для друга полные дублеры. Сначала черт говорит с Иваном через Смердякова, и читатель лишь ощущает его скрытое присутствие. На страницах романа перед читателем черт реально появляется лишь после самоубийства Смердякова, спровоцированного самим чертом. Я.Э. Голосовкер точно подметил: «Пока Смердяков был жив, черт только полунамеками, иносказательно, безыменно, как некий “он”, все время мелькает перед читателем, но стоило Смердякову умереть, как черт появляется уже воочию, как фигура, как действующее лицо, как дублер сошедшего со сцены актера, уже более не участвующего в дальнейшем спектакле»[48]. То, что ранее высказывал Смердяков, теперь развивает черт.

Смердяков материально, физически дублировал черта. Он был необходим для совершения преступления, поскольку убить Федора Павловича мог только человек в физическом теле. После того как убийство было совершено, необходимость в Смердякове отпала, а раз Павел умер, то в физическом теле теперь должен явиться сам черт. Ранее зримый Смердяков стал незримым. Черт

же восстал из небытия, из ничто, явившись как нечто.

Но что он такое? В образе черта засекречены все тайны романа, поскольку и сам черт есть тайна, и в нем есть что-то, что и для самого черта является тайной, а именно – подлинность бытия черта (и, следовательно, Бога). Черт пытается доказать, что он – лишь маска самого Ивана («другая рожа» - 10, 143), его фантазия, воплощение его темной стороны, а не реальность. Черт даже и сам не знает, существует ли он. Для него собственное бытие – тайна (10, 148). Вся сцена (глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича) балансирует между реальностью и ирреальностью черта. Так, брошенный стакан оказывается на месте, но в то же время черт сообщает Ивану новость, которую Иван не знал – о самоубийстве Смердякова. Истинность черта подчеркивается тем, что он – подлинно мифологический образ во всей его сакральной реальности. Его реальность необходима миру, так как без реальности черта не было бы борьбы между добром и злом, не было бы свободного принятия правды Божией (10, 154).

Любая, даже самая слабая душа, держащаяся за Христа, сильнее целой армии тьмы, сильнее самого сатаны. Отсюда – желание дьявола отвлечь человека от борьбы внешним унижением зла, его кажущейся смехотворностью, доказательствами несуществования черта или вечными колебаниями между аргументами за и против его бытия. Так и поступает черт в романе. Иван стремится сам себя убедить в том, что черт не существует. Однако никто не подвержен большей опасности попасть под действие нечистой силы, как тот, кто отрицает ее реальность. Пребывающий в неверии о существовании черта или признающий его лишь в качестве вымысла, метафоры, символа становится легкой добычей. Уверить человека в своей небытийности – вот задача черта (10, 151). Так он маскирует себя и свой образ действий (и особенно – свой длинный хвост и рога). Те, кто считает черта лишь символом человеческого зла (а не реальным его носителем), уже попали под власть черта. Черт хочет, чтобы люди смеялись над ним, изображали его смехотворным, в виде шута. Так он маскирует свою силу, свою бытийности и захватывает душу человека. Неверящий в черта, смеющийся над ним – уже во власти сатаны, поскольку легче всего черт покоряет разум и душу тех, кто не осознает его влияния.

Убеждение, что сатана есть лишь символ человеческого зла или что он мелок и смешон, - это уловка дьявола, направленная против человека. Черт водит Ивана между проблемой бытия и небытия не только черта, но и Бога. Он то отрицает, то доказывает бытийность не только сатаны, но и Бога и останавливается на полной недоказанности их существования (10, 148).

Тайна черта в том, что если Бог существует, то он должен отрицать Его и себя, тем самым доказывая Его и свою бытийность. В романе нет и не может быть

утверждения бытийности черта, ибо бытийность есть качество положительное. Черт же несет в себе полное отрицание, и в этом смысле он обязан отрицать себя и утверждать свою небытийность. В «Братьях Карамазовых» возникает сатанинский парадокс: именно для того чтобы утвердить подлинную реальность черта, следует отрицать его бытийность. Только так отрицательное бытие может утвердить себя – через отрицание самого себя, поскольку отрицание без отрицания самого себя уже не есть полное отрицание, а утверждение, но оно как положительность не есть качество черта. Самоотрицание черта («дух самоуничтожения») есть его высшее укрепление в реальности и бытийности. Если бы черт не отрицал свое (и Бога) существование, то он и не существовал бы на самом деле. Секрет черта в том, что он есть, но не знает, что он есть, и должен отрицать свою бытийность ради обретения этой бытийности – через утверждение своей отрицательности как природы дьявола.

Страницы, на которых изложена беседа Ивана с чертом, - важнейшие в мировой литературе XIX в. Здесь проникновение в метафизические глубины достигает своего апогея, а реальность потустороннего утверждается через его отрицание. Инфернальный мир открывается Ивану Карамазову в потоке бредовых, параноидных ассоциаций, которые он пытается представить как непосредственное выражение интуитивного знания. Для этого он подвергает свои параноидные галлюцинации критическому осмыслению. Параноидные образы бреда, критически осмысленные и закрепленные, предстают как множащийся, вывернутый наизнанку мир. Паранойя Ивана систематизирует реальность, критически выправляет и восполняет ее в качестве фантастической, мистической реальности, где магистральная линия – движение нашего мира и потустороннего к точке их соприкосновения и слияния. В «Братьях Карамазовых» кошмар Ивана – высший образ мифологической реальности, где пространство и время исчезают, а феноменальный мир заслоняется астральным.

Духовный мир сгущается, фиксируется, а явленный мир утрачивает свою безусловность и расплывается, распадается, что и вызывает у Ивана приступ паранойи. Если образы бреда, галлюцинации, сны фиксируются Достоевским и критически осмысляются, то это означает, что он открыл для себя метод параноидально-критического познания мира. Метод параноидальной критики бытия – это метод спонтанного, интуитивного познания образов из снов и галлюцинаций, несущих в себе, однако, триумф навязчивой идеи возрождения и бессмертия. Параноидально-критический метод Достоевского превращает субъективное в объективное, а бредовые образы и галлюцинации – в подлинное, реальное бытие человека в мире мистической реальности. Так бред превращается в высшую реальность – в сакральный миф. Неуловимость галлюцинаций Ивана подвергается им самим (и Достоевским) жесткой

критической систематизации, что в итоге и дает возможность интуитивного проникновения в сакральный миф о божественном мире (легенда о философе с квадриллионом километров – 10, 149-150) и посвящения в его таинства. Иван Карамазов – парадоксалист, и парадоксальность его мира заключается в параноидально-критическом осмыслении бытия и открытии в нем высшего сакрального мифа.

В мистериальном плане Иван должен принести покаяние, и на суде, признавшись в грехе, он победил черта. Герой не безумен в медицинском смысле, но он одержим. Неистовый вопль, вырвавшийся из него (10, 197) – это «вопль бесноватого», из которого выходит нечистый дух, после чего он должен исцелиться (Деян. VIII, 7). Иван – это и есть «философ с квадриллионом километров» (10, 187), отрицавший Бога, но возродившийся и пропевший «осанну». Дмитрий убежден, что Иван «всех превзойдет», а Алеша соглашается, что «он выздоровеет» (10, 280) – возродится к новой жизни в Боге. Оказывается, что путь к добру лежит через зло, а путь к Богу – через дьявола и избавление от него. Ивану открывается необходимость зла на пути к добру. Узнать Христа можно, пережив антихриста и поборов Азазеля. Во всяком случае, на пути к Христу обязательна в том или ином виде встреча с антихристом, битва человека с дьяволом. Без этой битвы новый, возрожденный человек не может появиться. В мистическом плане романа «Братья Карамазовы» фигура Ивана открывает ту важную истину, что путь к небу лежит через ад. Таково его посвящение.

Явление героя

Если Дмитрий – главное действующее лицо, а Иван – идеологический центр романа, то Алеша, по словам самого Достоевского, - герой будущего (9, 5). С образом Алеши на страницы «Братьев Карамазовых» входит миф о рождении и явлении героя будущего христианского всеединства. Это герой эсхатологический, апокалиптический, герой свершившегося пророчества о новом небе и новой земле. Алеша – не центральный, а обрамляющий образ романа: произведение начинается и заканчивается его именем. В то же время именно на нем сосредоточено внимание писателя, поскольку он несет в себе «сердцевину целого» (9, 6), главное содержание и цель его развития. Раскрытию этого содержания подчинена вся идея-миф романа. Он – будущий деятель, герой грядущей эпохи, носитель героической парадигмы. Тема героизма возникает всякий раз, когда человек или нация нуждается в целостности, в божественной духовности, в укрепленности в Духе. Для Г. Фая, например, герой – это фигура человека, «представляющего высшие ценности народа, нации и цивилизации, священного для них»[49]. Героический миф возвращается тогда, когда

человеческий разум терпит крах, и факты бытия не могут получить рациональное объяснение, а только онтологическое или мистическое. В романе представлены детство и события «из первой юности» Алеши (9, 6), определившие, по мысли Достоевского, всю дальнейшую жизнь героя, которая должна была стать предметом описания во втором романе, не написанном из-за смерти автора.

Детство героя – обычная тема мифологии, ключевой этап, связанный с первичным посвящением и началом подвигов, с обретением своего призвания и пути. Герой скрывается в ребенке потенциально, и его совершенство и сила должны быть выявлены. Ребенок несет в себе идею утраченного, но желанного прошлого – блаженного и совершенного, хотя сам может иметь невзрачный вид или, по словам Достоевского, быть еще деятелем «неопределенным, невыяснившимся», человеком «странным, даже чудаком» (9, 5).

Сила и совершенство героя пока скрыты, он сам появляется в момент перехода к новому этапу, к новой эпохе, к новым культам и как предвестник изменения облика нации, начала нового поколения. Он несет в себе новую сакральность и совершенство Бога. Как ребенок он – отражение «младенца Иисуса», больше большого, меньше меньшего. Такой идеальный ребенок – подражание христианскому образцу. В романе он – еще зародыш, «изначальный человек», и мифологический анализ процесса созревания и становления личности становится предметом изображения. Писатель и читатель должны пережить «возвращение в детство», созерцать себя ребенком и словно бы со стороны – в ситуации, когда настоящее состояние оказывается несовместимо с идеализированным прошлым, со «счастливым детством», то есть в конечном итоге с исходным, с трансцендентным (в онтологическом аспекте) или с бессознательным (в психологическом).

Детскость – это вечное становление, развитие, незавершенность, потенциальность и скрытость, невыявленность, неопределенность. Для героя-ребенка характерно потенциальное развитие, предвосхищение будущего, возвращение утраченной в современном мире сакральности и мифа, исцеление человечества и общества. Он – посредник между прошлым, настоящим и будущим, сакральным и профанным. В силу этого любой ребенок всегда герой. Ребенок подготавливает грядущие изменения и развитие личности и человечества.

Сам герой рождается из осознания собственного предназначения. Божественный закон и долг – повиновение предначертанию, судьбе. Ни жертвенность, ни сила, ни религиозность не создают героя, но все они занимают лишь второе место по отношению к предначертанию и подчинены ему. Он

обречен своим предначертанием, которое является иррациональным и метафизическим фактором его судьбы. Однако герой еще должен узнать об этом предначертании, и драма узнавания судьбы есть центральная часть обряда посвящения и сердце героического мифа.

При всей направленности в прошлое и будущее, мифологема ребенка-героя существует в настоящем и является компенсацией неприемлемых для жизни сторон повседневности путем обращения к наличному состоянию детства. В этом смысле ребенок несет в себе не только потенциальность, стремление к развитию и изменениям, но и черты консервативности, инерции, традиционализма, отказа от нового и прогресса. Постоянное возвращение к теме детства и к образу ребенка есть признак того, что человечество не в силах избавиться не только от своих оснований, но и от некритического увлечения ими, ведущего к консервации уже достигнутого уровня. Верность преданию, священному закону, традиции и мифу – вот вторая сторона мифологемы ребенка и мотива детскости наряду с изменениями и потенциальным развитием.

Обе стороны, однако, означают упорядоченность и упроченность в сакральном и стремление к целостности. Целостность присутствует в ребенке скрыто, потенциально и раскрывается двояко. Судьба ребенка есть прямое выражение этой драмы, которая разыгрывается при воплощении сакрального мифа и идеала целостности. Благодаря образу ребенка личность переживает свою целостность в рамках общности с семьей, нацией, общиной. У ребенка «я» не выделено из объединенной личности всей его семьи, рода, «общества». «Я» ребенка находится в неосознанном, интуитивном единстве с множественностью группы – общины и нации, поэтому ребенок-герой и должен стать общенациональным идеалом.

Православная церковь с ее младенцем-Христом и темой детскости всех людей («дети Божии») в наибольшей степени выражает этот идеал. Ребенок-герой имеет две ипостаси: детский бог и юный герой. Детский бог стремится к качествам героя, юный подвижник стремится к переходу в божество. Он соединяет божественную и человеческую природы, сознание и сверхсознание. Общий для обеих ипостасей мотив – заброшенность, гонения и угрозы жизни со стороны врагов.

Тема брошенности, сиротства проходит через весь роман «Братья Карамазовы». Алешу, как и двух его старших братьев, отец бросил сразу после рождения и почти забыл о нем. Мальчик воспитывался у слуги Григория, а затем у дальних родственников (9, 16).Тема сиротства является традиционным дополнением к мифологеме героя-ребенка. Мотив заброшенности, сиротства есть продолжение темы чудесного рождения, невзрачности или попытка избежать исполнения

пророчества о его судьбе. Мать может умереть при родах (Асклепий, Дионис, рожденный от уже мертвой Семелы) либо бросить сына (мать, объятая страхом, бросила новорожденного Пана; Зевс покинут матерью и спрятан от отца). Так, у Алеши мать умирает, когда мальчику было четыре года (9, 16). Отец также часто представляет опасность для младенца (Сатурн, пожирающий своих детей). Вина Федора Павловича даже не в том, что он бросает детей. Он опасен для их полноценного развития своим развратным образом жизни.

Подбрасывание ребенка или его усыновление чужими людьми, богами, слугами или животными – характерная составляющая мифологемы. Рожденный от «высоких» родителей и брошенный ими ребенок воспитывается их двойниками – «низкими» приемными родителями, слугами, пастухами и т.д. Такое нарушение социального статуса усиливает мотив брошенности и сиротства. Покинутость, оставленность, сиротство – часть обряда инициации, необходимая ступень в обретении божественного достоинства.

В обряде посвящения ребенок находится на пути к целостности, к гармонии, к чему-то новому, к осознанию себя в качестве индивидуальности и человека. Это рождение человека в духе возможно через боль, отсюда – мотив испытаний. А так как эти испытания он должен пройти самостоятельно, то и возникает тема оставленности, брошенности, ритуального «сиротства». Ребенок изолируется от матери, и его одиночество – первый шок на пути испытаний и личностного роста. Роль матери принимает на себя Природа (ребенок вскармливается животными и сливается с природой через связь с тотемным предком). Покинутость – необходимое условие обретения ребенком независимости в процессе посвящения и личностного роста. Так сирота обретает силу, его превращение и посвящение оказываются возможными именно благодаря «сиротству».

Миф демонстрирует покинутость новорожденного для того, чтобы далее поведать о проявлении в нем божественной энергии, силы, святости. Изначальное единство – общая черта многих мифических героев. Так как первоначально, в древнейших мифах, герой-сирота не был рожден богами-родителями, а появился в первые мгновения космотворчества из стихии огня или воды (Праджапати, Пань-гу), то он – творец и воплощение Вселенной, прародитель всех богов и людей, но сам не имеет родителей. Поэтому он одинокий сирота. Ребенок-сирота – это детство и одиночество самого мира. Сиротство здесь – факт космического бытия, а не биографии героя. Ребенок-герой-сирота оказывается носителем недифференцированных космических возможностей. Посвящение позволяет потенциям раскрыться в потоке сакральной энергии.

Смирение, отречение от всего земного, сиротство сопряжено с этим посвящением, элементами которого становятся не только странничество, жизненные трудности и испытания, бедность, но и духовный подвиг, обретение покровительства Самого Бога. В этой жизни все люди, утратившие блаженство и дар личного созерцания Бога в раю, испытывают чувство беззащитности, сиротства перед Ним. Бог дарует сиротам последнее спасение как чудо, как внешнюю случайность, но мистически – как награду за испытания, пройденные покорно и смиренно. Сиротство – обязательное условие обретения Бога. Достоинство, скромность, целомудрие, смирение – черты сиротства. Не Руси сироты всегда пользовались покровительством. Сироты идут «в люди» и этим повторяют подвиг Адама и Евы, первых сирот, изгнанных из рая и ушедших «к людям».

Часто герой переживает добровольное сиротство при живых родителях. Он сам уходит из родительского дома ради служения Богу. Человек становится сиротой пред Богом, ибо знает, что Отец Небесный усыновит его. Так поступает Алексей – человек Божий, житие которого повлияло на создание образа Алеши Карамазова. Не случайно, что имя Алексея – человека Божия неоднократно упоминается в романе (9, 57, 330). Дмитрий прямо называет Алешу «Божьим человеком» (10, 87). Брошенный отцом Алеша, так же как и его старшие братья, попадает в сложные отношения с отцом, определяемые мифом об Эдипе и обрядом посвящения.

Заброшенность – это одновременно и часть исполнения пророчества, и попытка родителей или взрослых избежать его исполнения, поскольку оно несет в себе угрозу для их существования. Заброшенность – горестная конфликтная ситуация, своего рода этап в жизни и переход к непосредственному исполнению предсказания.

Покинутость, сиротство сочетаются с безысходностью, но именно эта безысходность и заставляет ребенка действовать, встать на путь испытания и исполнения пророчества. Преодоление заброшенности – это путь к целостности личности, путь героя к Вечности, к совершенству. Мотив избавления связан с образом ребенка как носителя духовной культуры, просветителя, открывателя культурных ценностей и проводника культуры. Он одолевает тьму, несет свет открытых ему знаний, увеличивает сакральное пространство – и все это благодаря своей близости к миру духов и богов. Его высшее знание и сакральная цель, впрочем, также связаны с одиночеством.

Покинутость ребенка-героя часто предстает как одиночество пророка, гонения на него. Первая истина, которая открывается ребенку, - тайна его происхождения (что влияет на самого ребенка) и тайна судьбы (что влияет на

весь мир). В какой-то мере ребенку-герою действительно необходимо пройти через этап добровольного сиротства, он сам должен бросить родителей, отмежеваться от материнского лона, чтобы обрести героизм и активность. Физическая мать заменяется здесь божественной Великой Матерью Природой.

Природа в мифе покровительствует герою: его вскармливают звери, защищают его и помогают ему в совершении подвигов. Так и про Алешу говорят, что, окажись он даже без денег в незнакомом городе, «ни за что не погибнет и не умрет с голоду и холоду, потому что его мигом накормят, мигом пристроят, а если не пристроят, то он сам мигом пристроится, и это не будет стоить ему никаких усилий и никакого унижения» (9, 25). Алеша – герой, получивший в силу своего «сиротства» благословение Самого Бога и покровительство самой Матери-Природы.

Возрастание ребенка – это и есть отторжение от истоков, и покинутость есть необходимое условие такого роста (конфликт). Образ ребенка всегда связан с появлением безвыходной конфликтной ситуации как возможности мифологического выхода или судьбоносного решения. Конфликт не может быть преодолен, если сознание ребенка охвачено противоположностями. Оно должно быть сконцентрировано на неком сакральном образе-идее, который и дал бы силу оторваться от истоков, разорвать связывающие ребенка путы.

Для Алеши таким сакральным образом и идеалом становится монастырь. Благодаря уходу в монастырь он не только добровольно порывает с прошлым, становится «сиротой», но и обретает в Боге своего нового Отца Небесного. Сознание ребенка концентрируется на священном образе, который захватывает, очаровывает его и имеет избавляющее и преображающее влияние, вырывает его из конфликтного состояния, позволяет ему сконцентрироваться на чем-то одном, великом и священном, что и выражает его судьбу. Этот объект, священный образ или предмет и есть концентрированное выражение судьбы героя-младенца. Сознание ребенка фиксируется на этом сакральном объекте как на мистической модели или проекции его героического будущего.

Дальнейшая жизни героя есть ритуальное повторение, культовое воспроизведение этого образа-идеала и обстоятельств, связанных с ним (первый подвиг). В силу этого и сам образ ребенка (младенец Иисус) становится культовой необходимостью и парадигматическим образцом, моделью для жизни простого человека. Принятие образа ребенка как поведенческой модели и есть исполнение завета «быть как дети». Этот мифологический образ становится выражением того, чем человек должен стать в сакрально-онтологическом смысле.

Кризис, ведущий к достижению более высокого духовного уровня, сопровождается отрешенностью и преображением. Отрешенность означает перенос внимания с внешнего на внутреннее, погружение в микромир, в спокойствие своей вечной души, где и обнаруживается энергия, необходимая для преображения. Успешное завершение посвящения героя совпадает с высвобождением энергии и вливанием ее в душу героя и в мир. Эта энергия необходима ему для совершения жизненного подвига – спасения или соединения всех людей.

Энергетический поток должен пониматься как проявление высшей благодати. Милость Господня энергетическим потоком вливается в мир через сердце и душу героя. Задача героя – вернуться преображенным, воскреснуть и научить человечество всему тому, что сам узнал об обновлении и вечной жизни. Стремление героя вперед – это его желание родиться заново в духовном плане. Хотя дорога мифологического героя и проходит по земле, но ведет она внутрь, в глубины души, куда он входит благодаря смирению и где с ним происходит преображение – воскресение.

Здесь страх, смерть и боль сменяются радостью, любовью и возрождением. Герой уходит из мира повседневности в область мифа, где он обретает свою судьбу. Край, куда он уходит (монастырь – для Алеши) и где он проходит посвящение, - это священный Центр Мира. Оттуда он возвращается, чтобы совершить предначертанные ему судьбой подвиги. Герой несет в себе миф, который становится образцом для всех людей; тот миф, который скрывается в душе каждого и через обряд посвящения объединяет человечество как целостный организм. Дж. Кэмпбелл отметил, что приключения героя развиваются по ритуальной схеме: уединение – инициация – возвращение, причем каждый из этих этапов имеет свои ступени[50].

Первый этап – Уединение – начинается с того, что герой слышит зов к странствиям, голос судьбы. Ошибка или случайность открывает перед героем неизведанный ранее мир, сверхчеловеческие силы, которые он не способен понять и которыми пока еще не может управлять. Начало странствия прямо связано со случайностью (неожиданная встреча, сон, воспоминание, откровение), и с этим прикосновением к «иному» случайность меняет судьбу героя или открывает ему новые, непознанные горизонты, которые он хочет достичь.

Здесь обязательно появление «предвестника», «посланца» иных сил, влияющего на судьбу героя, открывающего или меняющего ее. Предвестник есть призыв к свершению, он несет с собой судьбоносное озарение, он знаменует пробуждение души героя, таинство преображения. С этим пробуждением души связано

чувство тревоги, чему способствуют мотивы опасности, испытания, смерти и рождения.

Для Алеши таким предвестником становится его покойная мать-кликуша, а случайность, наполнившая его душу мистической тревогой, - это воспоминание об одном событии из раннего детства. Алеша вспоминает летний вечер, косые лучи заходящего солнца, образ Богородицы и свою мать, бьющуюся в припадке кликушества. Герой вспоминает исступленное, но прекрасное лицо матери и то, как она протянула его «из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров Богородице» (9, 21-22). Такие воспоминания, по мысли Достоевского, могут определить судьбу и весь жизненный путь человека или, как говорит Алеша, ими может быть «спасен человек на всю жизнь» (10, 292).

В раннем детстве еще нет непрерывной памяти, а есть лишь островки сознания – некие яркие воспоминания, вспышки, освещающие отдельные фигуры, образы или события, значимые для ребенка. Отобранные бессознательно самим ребенком, эти детские вспышки-воспоминания характеризуют его личность и определяют дальнейшее развитие его психики. Ребенок не отличает себя от своих воспоминаний, не осознает себя самостоятельно, в отделении от них. Детские воспоминания имеют исцеляющий, катартический эффект, они несут с собой благоприятные изменения в жизни. Воспоминания о детстве – это обращение к мифу о Золотом веке, о земном рае и возвращение в это невинное и чистое состояние. Детские воспоминания – это возвращение мифа. Через них психика человека примиряется с древними мифами и в них обретает силу, основу для существования.

В мифе вестник несет в себе глубины бессознательного, где судьба человека скрыта до времени, но открывается в мифологических образах драгоценностей, скрытых в бездне, в море, в лесу, в пещере и т.д. (у Алеши – образ иконы, освещенной косыми лучами солнца – 9, 31). В силу принадлежности к бессознательному, вестник часто кажется уродливым, мрачным, пугающим, зловещим, больным или мертвым, его облик искажен. Так и в воспоминаниях Алеши мать – кликуша, одержима, тяжело больна, переживает истерические припадки. Однако в этом бессознательном, темном скрывается на самом деле высшее, сверхсознание, так как кликушество в данном случае следует рассматривать как следствие нисхождения в человека Духа Святого. Такие же припадки переживает и сам Алеша (9, 156). Благодаря открывшемуся сверхсознанию предвестник ведет героя к славе, к обретению драгоценностей в своей душе.

Образ вестника-проводника отмечает начало нового этапа жизни. Он – то, с чем нужно встретиться лицом к лицу, чтобы пойти дальше. Так и для Алеши зов к

странствиям заставляет его бросить обучение в гимназии, вернуться в родной город и разыскать могилу матери (9, 25). Случайность-воспоминание и есть его зов: что-то «поднялось вдруг из его души и неотразимо повлекло его на какую-то новую, неведомую, но неизбежную уже дорогу» (9, 25). Приход на могилу матери и означает встречу героя с вестником-проводником. Судьба позвала героя и перенесла в область его духовных исканий, в область неизведанного. Если бы герой отверг зов, то он погряз бы в рутине повседневности или погубил бы свою душу в бездне карамазовщины.

Для того чтобы пройти по пути посвящения, герою мало одного вестника, открывающего этот путь. Ему необходимо еще и сверхъестественное покровительство. Тот, кто не отверг призыв, получает такого сверхъестественного покровителя, помощника, защитника, снабжающего героя советами, амулетами и т.д. Как правило, в мифах и сказках такой покровитель появляется в образах старца, старухи, мудрого карлика, что является лишь воплощением мифологемы Старца. Помощник представляет собой благосклонную, оберегающую силу судьбы. Этот образ – источник божественного покровительства, он несет в себе трансцендентную основу человеческой души. Сущность проводника непостижима для героя. Помощник является только к тому герою, который готов принять его покровительство. Само его появление уже означает, что герой услышал зов и вступил на путь свершения. Он является не потому, что герой ищет его, а потому, что его явление необходимо для успешного инициационного странствия.

Таким высшим покровителем для Алеши становится старец Зосима – «необыкновенное существо», по словам героя (9, 21). В мифе первоначальная детская слабость героя уравновешивается наличием духа-покровителя, учителя, опекающего ребенка, обучающего его и вводящего в героическую жизнь. Покровитель выступает либо в облике старца, либо в образе тотемного животного-первопредка. Старец всегда есть олицетворение и мифологическое воплощение трансцендентной целостности, духовной сущности и абсолютного бытия, служащего для юного героя источником недостающей силы, энергии, умения и мудрости. Наличие духа-покровителя свидетельствует о том, что главная цель героического мифа заключается в духовной трансформации юного героя, в достижении человеком такого же духовного уровня при условии прохождения ряда трудностей и испытаний. Ритуальная смерть и означает достижение этого божественного уровня.

Очень точно о роли старца в жизни героя сказал мифолог О.Ф. Миллер: «Ранним своим сердцеведением Алеша обязан Зосиме. Оно, значит, досталось ему монастырским путем. Только монастырь дал ему силу выбраться и самому из

карамазовщины, и братьев стараться из нее вытащить»[51]. Старец становится не просто наставником, но духовным отцом Алеши, определяет его судьбу. Зосима передает Алеше перед смертью свое слово (9, 191). Старец пророчествует о дальнейшей жизни героя: отправляет его из монастыря в мир, предрекает женитьбы, многие испытания и возвращение в монастырь. Он же определяет Алеше его духовный подвиг – быть тайным иноком в миру (9, 88, 178-179, 260, 320, 406). Старец становится для Алеши поистине «вторым отцом», и в жизни, в духовном развитии он играет бóльшую роль, чем отец физический – Федор Павлович.

Поиски «духовного отца» соответствуют стремлению ребенка заменить реального отца более приемлемым, отвечающим запросам ребенка. По сути, в образе «идеального отца» воплощается желание ребенка вернуться в прежние времена, когда отец еще казался ему высшим, совершенным, благородным человеком. «Духовный отец» есть воображаемый, идеализированный реальный отец, воплощенная мечта о лучшем родителе. Мать в этой ситуации переходит из-под власти реального отца под покровительство духовного отца, поскольку ее возвышенно-идеализированная сущность (мать соотносится в сознании Алеши с Богородицей) соответствует духовному отцу, а не реальному физическому с его безбожием и пьянством.

Как мать трансформируется в образ Богородицы, так и отец превращается в Мудрого Старца, учителя, духовного поводыря юноши. Старец, живущий в монастыре, уже мистически связан с матерью – Богородицей. Связь же матери с физическим отцом-шутом нарушается. Так старец Зосима оказывается идеализированным дублером «низкого» отца. Старец в образе отца представляет детскую мечту Алеши о совершенном отце. Первое потрясение, которое начинает формировать личностный миф Алеши, происходит в момент осознания своего положения между физическим отцом-циником, аморалистом, развратником и духовным отцом, Зосимой – светлым, святым и безгрешным «существом» (сверхчеловеком). То, что оба они умирают почти в одно и то же время (при этом Алеша чувствует моральную ответственность за гибель отца и неудовлетворенность неэстетичностью смерти Зосимы), наделяет миф героя невероятной энергией, превращая действие в невиданный по силе ураган и придавая всему вихревое движение. Герой – это человек, обладающий сакральным Центром. Роль Зосимы – открыть этот Центр Алеше, соединить священное в его душе со священным во внешнем бытии.

Встреча с Мудрым Старцем позволяет герою сделать первый и очень важный шаг – преодолеть порог, границу, разделяющую наш мир и иное бытие, профанное и сакральное. При вхождении в сакральное пространство герой

встречает кроме проводника-вестника еще и стража ворот, оберегающего потусторонний мир и определяющего его границы (в мифе – Кербер, киклопы). Это необузданные и страшные на первый взгляд существа, полулюди. «Запредельное», непознанное более всего подвержено воздействию бессознательных комплексов, которые и персонифицируются прежде всего в этом страже. В мифе это могут быть лесные духи, демоны, великаны. Победа героя над стражем – это победа над своими земными, человеческими и профанными наклонностями и слабостями.

В романе «Братья Карамазовы» Алеша желает «переступить через порог» и уйти в монастырь. Но это сакральное пространство охраняется стражами-монахами. Однако ему удается успешно преодолеть эту преграду: монахи готовы допустить его послушником (9, 27). Алеша мечтает уйти в монастырь и «уже год» как живет в нем, «ударился на монастырскую дорогу» (9, 21). Монастырь и есть сакральное пространство, в которое погружается герой. Переход через границу означает погружение в иной мир (в мифе – царство ночи, могила, чрево кита). Алеша живет в келье Зосимы (9, 33), и это означает не только мистическое слияние молодого героя и старца, но и инициационное погружение в материнское лоно. Эта ритуальная смерть необходима для дальнейшего возрождения.

Герой погружен в замкнутое пространство и представляется умершим для мира. Самоуничижение и смирение при переходе порога сменяется самоуничижением в ритуальной смерти. Верующий в храме и Алеша в келье Зосимы мистически отражают Иону в чреве кита. Входящий в храм претерпевает то же преображение, что и перенесший мистическую смерть в обряде инициации.

Цель всего этого – Воскресение. Мирская, профанная природа человека остается снаружи. В храме он оказывается окруженным сакральным пространством, в Центре Мира, в земном раю. При погружении в лоно (церкви, кита, Великой Матери – в равной мере) происходит центростремительное и обновляющее действо, прекращение профанного и возрождение в Боге, смерть физическая, погружение в могилу, склеп и воскресение духовное.

Герой, вступивший на путь испытаний, сталкивается с метафизическими сущностями, даже если они появляются перед ним в образах реальных людей. В плане посвящения он должен не только встретить старца-покровителя, но и вступить в бой с Тенью и соединиться с освобожденной им Девой. Этот конфликт и определяет содержание второго этапа приключения героя – Инициации.

Перейдя порог, герой оказывается в ином мире, где ему предстоит пройти ряд испытаний, чтобы подтвердить свое право на обладание сакральной силой и

знаниями. Погрузившись в темный мир собственного бессознательного, человек проходит там испытания мыслями, личными комплексами, преодолевая страхи и инфантильные влечения ради очищения и сакрализации. Испытания часто связаны с духовной и даже телесной метаморфозой, обозначающей очищение и преображение. Испытания есть кризисы сознания, открывающего сакральное. Все бессознательно-темное воплощается для героя в мифологеме Тени. Встреча с Тенью – необходимый этап в борьбе за освобождение, то есть в процессе обретения героем трансцендентной целостности и божественного совершенства.

Эта тема выражается в битве героя с космическими силами зла, мрака, с демонами, драконами. Герой не просто бьется с Тенью, побеждает ее, но и черпает в ней силу, забирает ее космическую энергию, превращая из неупорядоченно-темной в упорядоченно-светлую. Чтобы победить Тень, герой должен встретиться с ней и ассимилировать ее. Как и для старших братьев, для Алеши Тень воплощается в Федоре Павловиче. Можно сказать, что, признав Зосиму своим духовным отцом, Алеша совершает акт отцеубийства. Он вступает в борьбу с Тенью, но для этого он должен выяснить свои отношения с отцом.

По-своему, Алеша такой же преступник и отцеубийца, как Дмитрий и Иван, так как он борется с отцом в мистическом плане – как с Тенью. Идя по пути личного мифотворчества, Алеша сталкивается с Тенью, олицетворяющей все противоположный, отрицаемые им качества, с которыми он пытается бороться. Алеша вступает в единоборство с Тенью – своей, Ивана, отца и всего мира. Только победа над Тенью позволит ему открыть дверь в сакральное пространство, в сверхсознание, в трансцендентное, воплощенное в образе монастыря. Алеша чувствует в себе скрытое присутствие отца-Тени, он переполнен духом карамазовщины.

Сам Алеша признает это, говоря Дмитрию, что между ними нет принципиальной разницы, а только сам он находится на низшей ступеньке, в то время как старший брат достиг уже высшей (9, 124). Алеша – совершенно карамазовская натура, латентный сладострастник (9, 91), и в нем кипит «земляная карамазовская сила» (9, 248), влекущая душу в бездну. Победить Тень для Алеши означает преодолеть в себе отца. Герой, побеждающий Тень (черта, дракона, чудовище, «сладострастное насекомое»), на самом деле побеждает настоящее и устоявшееся ради будущего и находящегося в становлении.

Настоящее – хранитель прошлого, великий консерватор, но герой восстает против сложившегося, против «власти отцов», власти момента – ради Вечности. Застывшее время не есть Вечность. Это все тот же миг, ставший преградой на пути развития. Власть момента иллюзорна, и герой несет в себе тайну

свержения его авторитета ради утверждения подлинного авторитета сакральной Вечности, ведущей героя в будущее. Подвиг героя – это разрушение власти момента ради трансформации, ведущей к торжеству Царства Божия – Вечности. Для этого он и должен избавиться от власти Тени.

Тень, однако, связана с мифологемой Девы, охраняет ее, пленяет ее. Освобождение Девы необходимо для героя, ибо без этого невозможна его божественная трансформация. Поскольку Дева находится во власти Тени, то на начальной стадии она появляется в образе инфернальницы-искусительницы. Искушение Девой становится одним из испытаний героя. Дева-искусительница посягает на чистую душу героя, испытывает его непорочность, честность. Так, в романе Грушенька-инфернальница желает для смеха затащить к себе в дом Алешу, чтобы «стащить» с него рясу и «съесть» юношу (9, 92, 161). В момент духовного кризиса после смерти Зосимы Алеша и сам ищет этой гибели (9, 383). Однако если герой не поддастся искушению, то сама искусительница, пристыженная чистотой и невинностью героя, спасется, освободится от одержимости, от порока сладострастия.

Так и происходит в сцене свидания Алеши и Грушеньки. Вначале она выступает как змея-погубительница, обманщица, а общение с ней – как духовное поражение, падение Алеши. В начале сцены она – хищница, готовая проглотить невинность героя. Алеша и сам составил о ней «устрашающее понятие» и потрясен ее злобными, коварными выходками (9, 389). Однако вскоре все меняется. Алеша испытывает не ужас, а «чувство какого-то необыкновенного, величайшего и чистосердечнейшего к ней любопытства, и все это уже безо всякой боязни» (9, 390). Он нашел в ней не «хищницу», а «сестру искреннюю», «душу любящую» (9, 393). Алеша пришел к ней в поисках погибели, а она ему «душу восстановила» (9, 393). Так и он своей любовью, всепрощением, светлой невинной душой спас Грушеньку от власти Тени, «обратил грешницу» (9, 401). Достоевский вводит в текст романа легенду о луковке (9, 394-395) – маленьком добром поступке, который способен спасти душу человека. Алеша и Грушенька оба подали друг другу луковку, оба спасли свои души и оба победили довлевшую над ними Тень – карамазовское сладострастие.

Встреча Алеши и Грушеньки – одна из ключевых сцен романа. К.В. Мочульский писал: «Встреча Алеши с Грушенькой – мистическое обручение жениха с невестой-землей»[52]. Грушенька – падшая София, находящаяся во власти Тени. Алеша – тот спасающий ее Логос, которого она ждала всю жизнь. Возникает мистическое единство их душ, и смерть души побеждена воскрешающей любовью. В признании вины каждого за всех происходит перерождение их душ, обоюдное возрождение. После этого Алеша предстает в романе как подлинный

мистический реалист. Алеше, как и Дмитрию, открыта тайна Матери-Земли. Он видит ее Душу в Грушеньке, он не просто жених Матери-Земли, а ее мистический спаситель, Логос.

Осознав свою миссию по отношению к Матери-Земле, он открывает в ней Душу Мира и переживает мистический опыт слияния с Софией. Характерно, что Лиза Хохлакова, на которой, по замыслу Достоевского, должен был жениться Алеша в продолжении романа, является полным отражением Грушеньки. Как Грушенька находится во власти Тени – Федора Павловича, так и Лиза находится во власти Тени – Ивана, поскольку влюблена в него. Истеричная Лиза – такая же падшая София, как и инфернальница Грушенька. Ее сладострастные и извращенные мечты о мучениях четырехлетнего распятого мальчика – это фантазии о мучениях, которые она причинит Алеше. Неудивительно и то, что сам Алеша мечется между Лизой и Грушенькой. Этот любовный треугольник намечен в написанной части «Братьев Карамазовых» и должен был перейти в продолжение.

Во всяком случае, в результате освобождения Девы от власти Тени герой, преодолевший все преграды, должен получить ее в качестве награды. Мистический брак неофита с Девой (Логоса с Софией) означает его торжество и является высшей стадией посвящения. В конце инициационного странствия герой встречает удивительную красавицу, которую он должен освободить и сделать своей женой. Она и есть свершение судьбы человека, ее завершение. Дева является царицей потустороннего мира, хозяйкой сакрального, поэтому брак с ней и оказывается необходим для удачного завершения инициации.

В мистическом плане Дева-София и есть церковь, с которой душа человека жаждет соединиться. Если до свидания с Грушенькой Алеша переживает падение и даже в злом порыве бунтует против Бога (9, 380-383, 393), то после их встречи душа героя восстанавливается, и он возвращается в монастырь (9, 402). Встреча с богиней, воплощенной в девушке, есть последнее испытание неофита на способность заслужить благо любви и всеединства, заключенного в ней и лежащего в основе самой жизни. Дева, которую обретает человек, есть его цель и награда, воплощение его судьбы. В ней идея и образ мира концентрируются. Обретение ее как своей «второй половинки» и равнозначно первому подвигу по спасению мира.

Важнейшим в общении с Девой является необходимое примирение героя с отцом. Победа над Тенью означает не уничтожение ее, а преодоление темных комплексов и примирение с отцом, освобожденным от власти Тени. Еще до встречи с Грушенькой Алеша «пронзил» сердце отца тем, что не презирал его (как Иван), а всегда проявлял ласковость и «совершенно натуральную

прямодушную привязанность к нему» (9, 107). Освободив Деву от власти Тени и встав при ней на место отца, герой мистически сливается с ним, уже не противоречит ему. В итоге Алеша, избавившийся от собственных дурных наклонностей, от своей карамазовщины, от собственной Тени, примиряется с отцом.

Сын не осуждает поступки отца, а восхваляет мудрость Бога, пославшего ему эти испытания. Человек не может судить волю и желания отца, так как они исходят из внечеловеческих категорий. Даже если отец ведет себя отвратительно, его аморальные поступки и циничные высказывания предопределены судьбой самого героя, необходимы для его духовной эволюции. Тень может быть плоха, но ее наличие необходимо для борьбы и преодоления. Тот, кто понимает это позитивное значение Тени, уже примиряется с ней. Человек, открывший это, преодолевает власть отца в бóльшей мере, чем тот, кто восстает против или пытается убить его. Как Бог посылает праведному Иову мучительные испытания и тот благодарит Его за это, так и сын с благодарностью воспринимает негативное поведение Тени-отца. Примирение с отцом – это в конечном итоге примирение героя с собой и с Богом-Отцом. Для тех, кто отождествляет отца с Тенью, следует также всегда помнить, что эту Тень отбрасывает не отец, а сам сын. Тень – это всегда Тень сына, а не отца, хотя по закону проекции сын и отождествляет Тень с отцом, чтобы избавиться от нее. Победа над Тенью – это победа не над отцом, а над самим собой.

Встреча со старцем, победа над Тенью, соединение с Девой и примирение с отцом приводят Алешу к апофеозу его мифа. Апофеоз наступает после примирения с отцом, победы над Тенью в себе и обретения мистической матери. Он являет собой высшее просветление и преображение личности в обряде посвящения, освобождение чистого духа, полное преодоление своей земной природы и сакрализацию. Каждый человек в своем героическом подвиге способен на такое просветление, на полноту посвящения, когда происходит совмещение и примирение противоположностей, обретение ангелической, андрогинной природы.

Для Алеши такое последнее посвящение происходит у гроба Зосимы (духовного отца). Он слушает чтение евангельской притчи о свадьбе в Кане Галилейской (Ин. II, 1-10). Смысл эпизода в том, что как Христос воду обратил в вино, так и Бог, посланным в душу человека огнем веры, превратит Алешу в подлинного героя и религиозного подвижника. Веселье и радость переполняют душу Алеши (9, 402-403). Он даже созерцает в сонном видении Зосиму, приглашенного на этот пир. Зосима уже обрел свое посвящение, пережил обожение. Теперь Алеша должен своим посвящением и дальнейшей жизнью добиться того же. Алеша

весь в религиозном опьянении, он пьян тем вином, в которое, по евангельской притче, была превращена вода. Вода жизни превращается в нем в восторженное опьянение верой.

В духовном опьянении, в религиозном экстазе Алеша сливается со Вселенной. В это мгновение макрокосм и микрокосм сливаются, время исчезает, чтобы уступить место Вечности. Он видит Млечный Путь, ночное небо, усыпанное звездами, и «тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною» (9, 405). Алеша падает на землю, обнимает и целует ее. Познав сначала Грушеньку как Мать-Землю и свою мистическую сестру-невесту, он теперь познает почву как стихию, заключая с ней брачный союз.

Сцена, когда Алеша в слезах припадает к земле, повторяет сцену брачного пира в Кане Галилейской. Свет Воскресения сопутствует космическому экстазу, и преображение человеческой души соотносится с преображением природы – неба и земли. Алеша достигает своей «секунды мировой гармонии», за которую Достоевский, по собственному признанию, был готов отдать жизнь. Душа Алеши оказывается мистическим Центром Вселенной. Он чувствует, «как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, “соприкасаясь мирам иным”» (9, 405-406). Новый Адам утвердился в душе Алеши. «Земляная» сила низменного Эрота в Алеше достигает преображения, превращается в Эрота небесного, духовного, возносящего к Богу. Преображение души Алеши описано Достоевским как откровение чего-то высшего: «что-то твердое» сошло в душу его, и некая идея воцарилась в его уме на всю жизнь. «Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом» (9, 406).

Эрос Алеши – восходящий, одухотворяющий, это высшая любовь, которая и есть Бог. «Кто-то посетил мою душу в тот час», - говорил он (9, 406). Этот «Кто-то» и есть Бог, преобразивший Алешу. Мистический опыт, полученный им в этот раз, должен преобразить и весь мир. Через Христа Алеша возвращается к земле, но это уже не прежняя, а «новая» обоженная земля и «новое» небо, как и сам Алеша стал «новым» человеком, новым Адамом. Так происходит мистическое рождение и явление героя.

Апофеоз героя – это возвращение в рай, в изначальное совершенное состояние, к Богу. Алеша и мечтает о земном рае, о Золотом веке человечества. Он мечтает об открытии «тайны обновления для всех», об обретении силы, «которая установит наконец правду на земле, и будут все святы, и будут любить друг друга, и не будет ни богатых, ни бедных, ни возвышающихся, ни униженных, а будут все как дети Божии и наступит настоящее Царствие Христово» (9, 36). Это типично русская, православная утопия. Зосиме эта тайна уже открыта. Теперь,

после прохождения огненного посвящения, она открыта и Алеше. С этого момента неофит сам может стать мистагогом и совершать инициацию над другими.

Воскресший – это человек, полностью познавший учение Христа, один из «избранных», принявший Его и преображенный Им и в Него. Посвященный – это уже Просветленный, он перестал быть человеком и стал Богочеловеком. Быть посвященным – значит открыть в себе образ Божий и стать подобным Ему. Таков апофеоз мифа: человек пребывает в Боге, а Он – в человеке. Не смерть, а воскресение и жизнь вечная венчает земное существование посвященного. Рожденный в Боге обретает в Нем и Отце Небесного и лоно Матери-Земли. В этом мифе открывается, что герой был сам целью своих исканий, его открытие – это достижение святости, обожение.

Божественное заложено в самой природе ребенка. Он – образ трудно достижимой драгоценности, принимает форму золотого яйца, жемчужины, бриллианта, шара. Младенец несет в себе тайны природы. В мифе он может появиться как повелитель одной из стихий (эльф, гном, карлик и т.д.). В христианской культуре мифологема младенца воплощается или, по крайней мере, прямо связана с образом Христа-младенца. Ребенок – носитель сокровищ, которые «трудно обрести» и которые утрачены взрослым миром (чистота, невинность). Отсюда – особая важность этого первообраза.

Качества героя-ребенка связаны с божественным совершенством. Алеша Карамазов в романе – «божий человек» (10, 87), «тихий мальчик» (9, 27), ангел (9, 28, 160, 161, 217, 219, 381), князь (9, 389, 391), херувим (9, 398, 400; 10, 92, 95, 158). Мифологема ребенка выражает комплекс детскости, младенческий аспект души. Образ Бога-младенца и Его культ есть попытка возвращения первоначальной и утраченной чистоты, а также признание силы чистоты и невинности. Ребенок обладает огромной силой и невероятными возможностями, которые дают ему чистота и невинность (у Алеши открывается даже пророческий дар – 10, 55), а также связь с Богом. Младенец-сирота становится воплощением сверхчеловеческих сил – природных, абсолютных, трансцендентных. Ребенок, неся в себе идеал, оказывается для взрослого человека не только прошлым, но и «возможным будущим» (так Дмитрий открывает, что все «дитё» и обретает свою детскость). Этим перенесением прошлого в будущее он объединяет в себе противоположности и предстает как избранный посредник, несущий в себе идею прогресса, совершенствования.

В этом совершенном примирении противоположностей ребенок выступает как мифологический андрогин (по Платону). Младенец – скорее андрогин, пол в нем еще не дифференцирован или не осознан. Андрогинность есть стремление к

единству личности, к цельности, божественному совершенству. Андрогинность Алеши подчеркивается его одеянием: он носит рясу, так похожую на женское платье, что вызывает смех у Лизы (9, 205). В своей идее совершенства и гармонии герой-ребенок объединяет в себе противоположные половые признаки либо, подобно херувиму, лишен их вовсе. Как существо, объединившее в себе противоположности, ребенок-андрогин становится образом совершенства и спасителем, преодолевающим конфликты. Это единение пассивности и активности, бессознательного и сверхсознания, личности и общины, человека и нации, земли и неба, что и происходит с Алешей в его мистическом экстазе у кельи Зосимы. Снятие конфликта – подвиг героя, поэтому андрогинное существо и становится целью. Мифологический первообраз превращается здесь в душевное событие, идея об андрогине воплощается в жизни героя-ребенка Алеши.

Ребенок – не только исходная, но и конечная сущность. В Царствии Небесном все будут совершенны, как дети. Детскость – это преодоление человеческой земной природы, обретение ангеличности, обоженность. Священный ребенок – это сверхсознательное в человеке, трансцендентное. Мифологема ребенка становится отправной точкой для духовной трансценденции. Образ ребенка-героя – это утвердительный ответ на онтологический и метафизический вопрос: «Является ли человек мифом?» Спроецированность всего человеческого опыта на мифологему ребенка-героя, выражение стремления к целостности, к сакральному совершенству и есть подтверждение истинности и апофеоз мифа. «Вечный ребенок» - это божественное начало и триумфальный финал человечества, последняя и высшая ценность любой личности. Открытие в себе детскости есть свершение посвящения.

Детский цикл завершается возвращением героя и признанием его божественной природы и силы. Возвращение – это последний этап инициационного странствия юного героя. Обретя себя в Боге, герой должен вернуться в мир, чтобы стать образцом для других людей, чтобы самому проводить посвящение. Возвращение – это движение из сакрального Центра на профанную периферию, но при этом герой несет в себе частички сакрального, идею Центра. Теперь Центр заключен в нем, и он должен открыть преобразующее воздействие сакрального для всех людей. Возвращение героя в мир обязательно, так как он уполномочен Богом или духом-покровителем принести людям знания или спасение. На стадии возвращения героя вновь поддерживает образ его сверхъестественного покровителя – старца.

Так происходит и с Алешей, который по велению старца Зосимы выходит из монастыря и возвращается в мир, имея своей целью объединение и спасение

людей. Сама жизнь заставляет героя вернуться в мир людей, для этого он и проходит посвящение. Посетив иной мир, пройдя путь посвящения, открыв в себе целостность андрогина, герой должен объединить мир людей и мир богов, вернуть утраченное совершенство всеединства. Таким героем-объединителем и становится Алеша. Ранее он больше всего желал объединить свою семью, преодолеть конфликт между отцом и братьями. Алеша – русский Меркурий, посланец, путешествующий от дома к дому, от брата к отцу, от человека к человеку. Однако он не достигает своей цели: отец убит, а семья разрушена. Алеша претерпевает катастрофу внутри своей семьи именно потому, что затеял объединить и спасти ее еще до того, как сам прошел посвящение у гроба Зосимы. У Алеши еще нет сакральной силы, он сам еще не достиг андрогинной целостности, чтобы нести ее в мир.

Лишь после того как Алеша преобразился, достиг высшего экстаза и прошел посвящение, он обрел достаточно силы для свершения своего героического подвига. Это оказалось возможным только после смерти Зосимы. В романе Зосима является носителем сакральной энергии, и она не может перейти в Алешу, пока старец жив. Однако после его смерти освобожденная сакральная сила переходит в Алешу, а душа мертвого старца совершает над героем обряд высшего посвящения. Герой через посвящение проникает в самые глубины существования, переживает сакральное преображение, становится точкой пересечения или объединения сакрального и профанного, божественного и человеческого, ибо он сам стал подобен Богочеловеку, в нем достигнут мифологический синкретизм.

Претерпев катастрофу в деле объединения семьи, Алеша уже после своего посвящения предпринимает вторую попытку – объединение детей. В конце романа Алеша в религиозном пророческом экстазе обращается к мальчикам с идеей всеединства, говорит о соединении «хорошим и добрым чувством» (10, 292), он мечтает о том, что все будут «смелы и великодушны» (10, 293). В конце речи он говорит о том, что наступит время, когда мертвые оживут: «Непременно восстанем, непременно увидим и весело, радостно расскажем друг другу все, что было» (10, 294). Роман начинается с рождения Алеши, а заканчивается идеей смерти и воскресения. Здесь герой прямо свидетельствует о будущем «новом небе и новой земле», что и наделяет его чертами эсхатологичности. В финальной речи он предстает как герой апокалиптический, эсхатологический. Алеша воплощает мир детей, страну детей. Только за мир детей призывает Достоевский своего читателя работать и совершать подвиги.

Нет смысла работать и бороться за «отечество» - мир отцов. Этот мир, представленный в романе старцем Зосимой и Федором Павловичем, уже ушел

(оба они умерли), а за прошлое не стоит приносить себя в жертву. Герой должен смотреть не назад, а вперед, не в прошлое, а в будущее. Не за землю своих предков – отцов и дедов – должен он бороться. Он должен полюбить землю детей (новую и будущую землю) – еще не известную, не открытую. Жертвой во имя будущей земли детей искупаются грехи прошлого, возмещаются грехи отцов. Жертвовать собой стоит только во имя будущего, за мир детей, а не за «наше славное прошлое». Мир отцов должен быть преодолен ради мира детей, и в этом заключается высшее примирение отцов и детей в романе, устранение Эдипова конфликта.

Герой является не защитником сущего, а борцом за грядущее. Настоящее и прошлое – это то, что герой желает преодолеть ради грядущего совершенства и Вечности. Обращенность же Алеши к мальчикам и его мечта о «соединении» всех свидетельствует о стремлении личности к совершенству, когда личность осознает свою цельность только в форме общности, во всеединстве с нацией и всей нации – как «тела Бога». Это и делает его национальным героем-спасителем. Однако человек может стать героем-спасителем, лишь принеся себя в жертву, а иначе он превратится в тирана, в нового великого инквизитора, приносящего других в жертву себе.

Иногда у поверхностного читателя складывается впечатление, что Алеша в романе почти не действует, что он полная безличность и не может считаться главным героем. Однако следует признать, что Алеша не действует в романе потому, что он пока только проходит свое посвящение и лишь после этого он получит возможность совершить свой подвиг. Кроме того, за Алешу в романе действуют его заместители, двойники. Зосима как двойник Алеши представляет его возможное будущее, а Коля Красоткин – его прошлое. Алеша зачастую действует через них.

Особенно характерен здесь пример Коли Красоткина. Этот мальчик – ребенок, который еще не прошел обряд инициации и приобщение к высшим тайнам. Раннее проявление такого героизма – плутовство. Герой-дитя часто шалит, он еще наименее развит духовно, у него узкий кругозор, но его силы уже требуют выражения и часто проявляются через жестокие и циничные шутки, озорство. Однако по мере перехода от одной шутки к другой герой-озорник переживает трансформацию, ему открываются негативные последствия его поступков. Пройдя посвящение, он также вступает в область сакрального.

В посвящении, которое совершает Алеша над Колей и другими детьми, ключевым оказывается образ Илюши. Не случайно, что дети объединяются у «илюшечкина камня». Умерший Илюша своим духом объединяет и посвящает детей, как ранее дух умершего Зосимы посвятил Алешу. Илюша становится той

жертвой, которая приносится в обряде посвящения и становится «краеугольным камнем», основой нового мира.

Сакральное значение камня связано с религиозным опытом, а апостол Петр назван Христом Камнем, основой Церкви. Камень – сакральный Центр Мира, центр мандалы. Структурно упорядоченный гармоничный камень является образом соединенности материи и духа, образом души героя. Камень – носитель божественной энергии, образ вечности и силы. Сам Христос есть Камень (Лк. XX, 17; 1 Кор. X, 4). На камень в мифе проецируются как подсознание человека, так и представления о сущности Бога.

При этом имя Илюши прямо соотносится с образом Ильи-пророка. В христианской мистике пророк Илия является инициационной фигурой. Он, взятый на небо живым, будет послан на землю как предвестник и предтеча Мессии (Мал. IV, 5). По преданию, пророк Илия явился на землю в образе Иоанна Крестителя, чтобы ввести в мир людей Иисуса Христа (Мф. XVII, 10-13). Как Иоанн Креститель должен был принести себя в жертву и погибнуть, чтобы ввести Иисуса и дать Ему совершить Свой подвиг, так и Илюша Снегирев должен умереть и стать камнем «нового мира», чтобы Алеша смог совершить свой подвиг единения людей будущего мира – Коли Красоткина и мальчиков.

Если Илюша мистически соотносится в романе с Иоанном Крестителем, то сам Алеша несет в себе образ Христа. Его речь у «илюшечкина камня» напоминает Нагорную проповедь Христа и содержит в себе ту же идею любви, всепрощения, подвига, единения и воскресения. Алеша обращается к мальчикам, которых «собралось человек двенадцать (10, 285), что соотносит их с апостолами Иисуса.

Сам Илюша лежит в гробике, усыпанный цветами (10, 286), и цветы с его могилки затем приносят в дом Снегиревых (10, 290). При этом цветы наиболее близки к миру мертвых, в них превращаются погибшие герои в «Метаморфозах» Овидия, да и сам Христос после воскресения был принят Марией Магдалиной за садовника (Ин. XX, 15). Его мир – это великолепный сад, «новая земля», покрытая цветами. Следует обратить внимание на тот факт, что во время описанных в романе событий Алеше 19 лет, но продолжение романа должно было рассказывать о судьбах тех же героев спустя 13 лет. Это означает, что Алеше в этот момент должен был идти 33-й год. Возраст, когда Христос принес Себя в жертву и был распят, во многом определил бы поступки героя. Алеша – это литературный двойник Христа в творчестве Достоевского. Мистерия Алеши – это алхимическая трансмутация Философского Меркурия в Камень – герметический образ Христа.

Так в «Братьях Карамазовых» описано явление героя, его посвящение и превращение в подлинного Спасителя человечества. Герой – младший из братьев, однако именно он оказывается носителем духовной силы всего народа и откровений о будущем нации. Он оказывается спасителем – это и есть начало собственно героической биографии Алеши, которая, впрочем, так и не была написана Достоевским.

Самопожертвование и жажда подвига ведут героя по дороге чести и славы. Миф о герое создается людьми, настолько изумленными его появлением и величием подвига, что они стремятся найти истоки его силы и славы в необычном детстве. История удивительного детства героя и его посвящения строится на раскрытии процессов личностного роста и этапов мифологизации, включающих в себя последовательно освобождение, катарсис, преображение и преодоление.

Вина, страдание и избавление – вот путь ребенка к религиозному опыту и посвящению, в котором ему помогает Дух, Мудрый Старец, Сам Бог. На этом пути он не только открывает себя в Боге, но и претерпевает обожение. Миф о явлении героя – это миф о преображении человека и о его рождении как Богочеловека. Узнавание героя в качестве Богочеловека – конец его детства и начало подвигов. Дальнейшая героическая биография Алеши намечена в жизнеописании старца Зосимы, который становится моделью для подражания и сакральным центром романа.

Апофеоз героя

Мистическим центром романа является старец Зосима. Он – вершина всего произведения. В нем скрывается будущее героев и потенциально присутствует продолжение романа «Братья Карамазовы». Если и можно говорить о продолжении «Братьев Карамазовых», то оно написано и представлено внутри самого романа в виде Жития старца. Зосима, без преувеличения, есть лучший образ в русской литературе XIX века.

В онтологическом плане Алеша и Зосима – одно лицо. Приход Алеши к Зосиме уже означает их метафизическое слияние. Зосима предстает как идеализированный, мифологизированный Алеша. Миф о Зосиме есть оправдание образа Алеши. Он – герой только явившийся, только прошедший инициацию. Зосима – герой, достигший уровня святости, богочеловеческого состояния.

В мифе образ Мудрого Старца не может рассматриваться в отрыве от героя-ребенка. Старец – одновременно и помощник героя-ребенка, и его будущее. Старец – фигура трансцендентного помощника и покровителя. Он появляется

лишь перед тем, кто не отверг призыв своей судьбы. Он и есть воплощение этой судьбы, вестник, защитник и помощник, который представляет собой благосклонную, оберегающую силу судьбы. В мужском облике он предстает как старик-отшельник, мудрый карлик, Гермес, Тот, Святой Дух, а в «Божественной комедии» Данте – как Вергилий.

Этот образ – источник сверхъестественного покровительства, несет в себе трансцендентную основу человеческой души. Он единственный способен вывести героя за пределы профанного, ввести в сферу сакрального и указать верный путь. Сущность проводника непостижима для героя. Помощник является только к тому герою, который уже откликнулся на зов и ищет посвящения.

Само его появление означает, что герой вступил на путь инициации и свершения мифа. Проводник является не потому, что герой ищет его, а потому, что его появление необходимо для успешного странствия. Он снабжает героя необходимыми знаниями, советами, талисманами. Судьба героя свершается сама, но первый знак свершения – появление Мудрого Старца, учителя, проводника, защитника. Старец – персонификация судьбы героя, и встреча с ним всегда судьбоносна. Он определяет судьбу героя тем, что прошлое старца – это будущее героя. Святой открывает герою историю своей жизни, чтобы тот смог узнать, что его ожидает в будущем, кем он должен стать.

В «Братьях Карамазовых» роль наставника и проводника Алеши по запутанным тропам судьбы выполняет Зосима, который перед смертью передает юному герою свое «последнее слово», свое «завещание» (9, 191). Продиктованная Зосимой и записанная Алешей Книга представляет своего рода Библию, дарованную старцем герою, где первая часть («Из жития в бозе преставившегося иеросхимонаха старца Зосимы») оказывается не просто биографией, но священным преданием, Ветхим Заветом. Вторая часть («Из бесед и поучений старца Зосимы») ассоциируется с Новым Заветом. Многие события в жизни Зосимы дополняют и раскрывают происходящее с Алешей. Детство и юность Зосимы представляет структурно тот же миф о рождении и явлении героя, который определяет судьбу Алеши. В своем посвящении Зосима прошел через четыре потрясения, способствовавших очищению его души и превращению в Мудрого Старца. Этими потрясениями оказываются смерть брата Маркела, знакомство с Библией в пересказе для детей, история с денщиком и встреча с «таинственным посетителем».

Смерть старшего брата Маркела была не просто первым потрясением в жизни мальчика Зиновия (имя Зосимы в миру), но и явилась тем «зовом судьбы», с которого начинается инициационное странствие. История Маркела – это чудо обращения безбожника и богохульника. Больному чахоткой юноше открывается

счастье жизни, радость мира. Преображение Маркела совершается на Пасху, в дни Воскресения Христова, которые пришлись на позднюю весну, на «светлые, ясные, благоуханные» дни, когда сама природа воскресает к новой жизни (9, 323). Веселье, радость переполняют душу умирающего человека (9, 324-325).

Радость основана на понимании того, что каждый перед другими виноват. Эта мысль ведет к прощению ближнего и к любви, к желанию служить другим, стать всем слугой (9, 324). Маркелу открывается истина, что «жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай» (9, 324). Он осознает, что грешен, но «зато и меня все простят, вот и рай. Разве я теперь не в раю?» (9, 325). Ощущение райского блаженства переполняет душу Маркела. У порога могилы ему открывается видение Золотого века человечества.

В мифе образ героя-ребенка не является простым воспоминанием о собственном детстве, он несет в себе глубинный метафизический смысл. Ребенок – не столько прошлое, сколько будущее в его потенциально идеальном развитии. Образ ребенка – это воплощение подсознательного аспекта детства всего человечества и будущего Золотого века, так как только дети могут обрести Царство Небесное. Здесь детство переносится из прошлого в будущее. Так и Маркел, узревший истину о рае, передает это знание младшему брату Зиновию (Зосиме), призывая его жить за себя (9, 325), осуществить рай на земле. Образ ребенка здесь – средство выражения общей утопической устремленности как в прошлое, так и в будущее, стремление к совершенству. Поэтому такой ребенок всегда чудесен, близок к Богу, воспринимает Его откровение как непосредственно, так и в природе.

Утопия Достоевского – эстетическая и экологическая. В красоте и гармонии мира его герои черпают видения будущего Золотого века. Так и Маркел ходит в сад, чтобы «гулять и резвится, друг друга любить и восхвалять, и целовать, и жизнь нашу благословлять» (9, 325). Эти слова передают атмосферу райского сада в картины И. Босха «Сад наслаждений». В этом саду Маркел беседует с птицами, просит у них прощения за то, что и перед ними согрешил, ибо был окружен Божьей славой в природе, но не смог понять этой красоты и славы (9, 325). Этим обращением к природе, к птицам Маркел чем-то схож со святым Франциском Ассизским, который проповедовал птицам и зверям слово Христово. Кроме всего прочего, это означает, что Маркел, как и все посвященные в великие таинства, овладел тем, что называется «языком птиц», - мистическим языком тайных учений.

Характерна одна очень существенная деталь: не только Зосима «живет за своего брата», но и Алеша многими чертами напоминает старцу покойного

Маркела, что сам Зосима воспринимает как напоминание и пророчество (9, 320-321). Как Маркел обращался к птицам, так и Алеша в конце романа обращается с проповедью любви и воскресения к детям, которых сравнивает с голубями, потому что они «все очень похожи на них, на этих хорошеньких сизых птичек» (120, 292). Голубь же в мифологии считается воплощением красоты, любви, и в образе этой птицы являются ангелы и Сам Дух Святой. В голубя превращается душа умершего, он также становится жертвенной птицей в культе Великой Матери. Голубь есть сакральный образ души, несущий в себе значение полета, подъема, сублимации духа.

Следует отметить, что первый опыт смерти ближнего связан в памяти Зосимы с весельем, радостью, с косыми лучами солнца, с Пасхой, с весной и Воскресением, с любовью и откровением о Земном рае. Маркел был предвестником, посланцем, который открыл Зосиме зов его судьбы, позвал в трудное странствие по пути свершений и подвигов. Смерть Маркела в радости и веселье, призыв «жить за меня» поселили в душе ребенка трансцендентную тревогу, пробудили его душу.

Второе важное потрясение связано с чтением детской книги «Сто четыре священные истории Ветхого и Нового Завета» (9, 326). Благодаря этой книге уже в восемь лет Зосиму посетило «некоторое проникновение духовное» (9, 326), и он впервые в церкви принял Слово Божие осмысленно. Это новое духовное потрясение было связано с чтением в храме Книги Иова. На пути посвящения важнейшим оказывается нахождение, открытие некой Книги, текст которой определяет судьбу героя. Книга Судьбы есть откровение о предназначении героя, в ней передается замысел Божий об этом герое. Не случайно, что Книга Иова была любимой не только у Зосимы, но и у Достоевского.

В Книге Иова описывается глубокое инициационное испытание, посланное Богом подвижнику. Через Иова Бог испытывает на совершенство и благородство все Свое творение. Тайна Иова заключается в том, что он смиренно благодарит Бога за посланные испытания, и в этом смирении раскрывается «действие вечной правды», подтверждается благость творения (9, 328). Зосима отмечает: «А Иов, хваля Господа, служит не только Ему, но послужит и всему созданию Его в роды и роды и во веки веков, ибо к тому и предназначен был. Господи, что это за книга и какие уроки! Что за книга это священное писание, какое чудо и какая сила, данные с нею человеку!» (9, 328). С благодарностью принимая испытания, Иов исполняет свое предназначение, свой долг сыновнего служения Богу.

В Книге Иова центральный для романа «Братья Карамазовы» конфликт отца и сына представлен в высшем, трансцендентном плане. Иегова (Отец) насылает на Иова (сына) страдания, даже не пытаясь оправдать и объяснить их.

Страдание насылается на Иова не как следствие греха, не в результате гнева и не как искупительное испытание. Обращаясь к Иову из бури, Бог не оправдывается, не объясняет, а лишь определяет Свею бытийность. То, что Бог делает с Иовом, должно послужить человеку доказательством бытия Божия, поскольку только беспричинные страдания доказывают, что над человеком есть нечто, что выходит за рамки его жизни и понимания, что неподвластно его логике, но определяется лишь существованием (даже не волей, не желанием, а просто бытием) Бога. Так сакральное вызывает страх в человеке одним своим наличием.

Бытие Бога настолько сверхъестественно, что уже само по себе вызывает у человека страдание, страх, боль. Поняв это и приняв суд Божий как таковой, Иов признает существование Бога, сам сакрализуется при этом и обретает трансцендентную силу, что и позволяет Господу вернуть ему семью т богатство больше прежнего.

Насланным страданием Бог демонстрирует не гнев, а Свое бытие. Человек не смеет судить Его волю, но только восхвалять Божию мудрость и следовать ей беспрекословно. Поэтому мораль человека («я должен») абсолютно отличается от морали Бога («Я есть»). В последней главе Книги Иова приведены слова человека, который увидел то, что превосходит его, что выше всех оправданий или оценок: «Я слышал о Тебе слухом уха; теперь же мои глаза видят Тебя; Поэтому я отрекаюсь и раскаиваюсь в прахе и пепле» (Иов. XL, 5-6). За это Иову дарована новая жизнь, второе рождение, так как он прошел испытание и посвящение. Он – сын, который не бунтует, а понимает отца и примиряется с ним, переносит испытания с готовностью, а не осуждает его и не восстает против. Блаженство посланных отцом испытаний выше видимого и внешнего страдания, поскольку в нем отмечено предвечное присутствие Бога.

Гнев и боль наказания, на которые великий инквизитор пытается провоцировать Христа, не дарованы ему, ибо Бог отвернулся от грешника. Иову даровано то, чего не может добиться инквизитор: присутствие Бога и свершение посвящения. Величие Откровения заслоняет боль и мучение, сакральное преодолевает профанное, а мир из юдоли слез превращается в рай. Горе переходит в тихую радость из-за того, что Бог обратил Свое внимание на человека и испытал Его Своим присутствием.

Зосима видит в судьбе Иова, что «старое горе великою тайной жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную радость» (9, 328). Здесь раскрывается тайна радости жертвенной любви. В Книге Иова решается Эдипов конфликт романа «Братья Карамазовы». Сын должен принимать все испытания, посланные отцом, и с любовью принести себя в жертву. Тема отцеубийства

замещается здесь темой самопожертвования, и подлинной тайной отказывается то, что из любви к сыну (Иову) отец (Бог) приносит его в жертву.

В мифе может случиться так, что герой, услышавший зов к странствиям, отвергает его по каким-то причинам. Путь героя зачастую двусмыслен, темен, запутан, сомнителен, опасен и на нем бывают отступления. В некоторых случаях зов не сразу услышан и понят, остается без ответа. Отказ внять голосу судьбы ведет к рутине, к погружению в повседневность, к деградации и гибели духа. Таким Зосима становится в Петербурге. Обучаясь в кадетском корпусе восемь лет, он «новым воспитанием многое заглушил из впечатлений детских», преобразился в «существо почти дикое, жестокое и нелепое» (9, 332). Пьянство, дебоширство, ухарство, себялюбие, безудерж заменяют понятие чести. Нестерпимая злоба переполняет душу недавнего героя-ребенка, удовлетворение животных потребностей становится для него целью существования. С содроганием вспоминает Зосима о том, что приобрел в училище светский лоск, а человеческий облик потерял, французский язык выучил, а к простым солдатам относился, как к «совершенным скотам», и даже часто бил своего денщика (9, 334).

Человек, отказавшийся от призыва судьбы, лишь создает себе и другим проблемы. Он отверг зов судьбы, и за это она посмеется над его гибелью. Упорство невежд и беспечность глупцов погубит их. (Прит. I, 24-26, 32). Отказ от призыва есть нежелание подняться над собой, выйти за рамки профанного, что губительно для человека. Поскольку отречение от странствия замыкает человека в бессмысленности бытия, это ведет его к катастрофе. Человек отказывается от посвящения, от разрыва с профанным миром. Отказ от зова – это отход от возрождения, от мистического рождения в духе. Отказ от призыва судьбы ведет к перераспределению и усилению энергии бессознательного, ведущей либо к психозу, либо к неизбежной попытке свершить судьбу иными средствами.

На данном этапе Зосима находится во власти гордыни. Герой-ребенок, получив от духа-покровителя сверхъестественную силу и оставшись после его ухода на земле один, впадает в грех гордыни. Он решает, что только у него есть силы, чтобы изменить мир, что он равен богам и может делать с простыми людьми, которых считает «скотами» и «стадом», все, что пожелает. Боги наказывают его страшным падением и страданиями. Эти страдания есть признак падения, но и средство осознать свое положение, исправить ситуацию.

В конечном итоге герой сам пугается своего могущества и желает упорядочить свои силы, успокоить свою неуемную энергию и вернуться на путь судьбы. Зосима находится на самом краю пропасти, готов драться на дуэли из-за

выдуманного им же самим оскорбления. Однако в этот момент и происходит перелом в его душе. Он зверски избил своего денщика и вскоре почувствовал в своей душе «нечто позорное и низкое». Он осознал, что его поступок по отношению к безответному солдату был преступлением, и мысль эта «словно игла острая» прошила ему «всю душу насквозь» (9, 334). Это и было новым потрясением на пути осуществления героической биографии.

Преображение героя происходит при свете восходящего солнца – образ воскресения души и начала новой жизни в творчестве Достоевского. Зосима вспоминает брата Маркела, его слова о рае, о всепрощении, о вине каждого за всех. Восторг и веселье переполняют его душу, когда он просит прощения у денщика и у оскорбленного им соперника (9, 335-336). Такая революция, такой скачок в духовном развитии вполне закономерен с точки зрения мифа. Одинокому герою, чувствующему свою брошенность, угрожает опасность. Он всемогущ, находится под покровительством сверхчеловеческих сил, осознает, что его собственные силы превосходят человеческую природу, но не знает, как ими пользоваться. Герой от рождения сверхчеловек, поэтому и в падении превосходит всех окружающих (« пуще всех» - 9, 332). Внешняя невзрачность и безобразие героя противоположны его огромным духовным и физическим силам, присутствующим в нем скрыто, потенциально и лишь ждущим момента, чтобы явиться к нему и преобразить его.

Невзрачность и божественность, дикая жестокость и сила – вот противоположные качества, характеризующие юного героя. Хотя в настоящем он всего лишь юноша с неразвитым умом и чувствами, однако по своей судьбе он уже потенциально герой и сверхчеловек. Духовная сила присуща ребенку, это его врожденное качество, успех неизбежно придет к нему. Внешняя убогость, бесчестие – это и невыявленность силы в настоящем и прием «низости великого», «скрытости божественного», что характерно для периода до прохождения обряда посвящения.

Падение, низость – это незнание сил и невыявленность героя. Непреложность самоосуществления – вот сила, ведущая героя, формирующая порывы души, главная закономерность развития героического характера. Он жаждет совершенства, подвига аскетизма, послушания. Зосима, прося у всех прощения, утверждая, что «жизнь есть рай», желает уйти в монастырь. Жажда сакрального порядка, равновесия, покоя есть новая сторона героического характера и воли. Аристократизм воли воплощается в подвигах героя, в его служении людям. Герой не просто совершает подвиги, но при этом служит Богу и судьбе. Только ради обретения Бога и божественной сущности может действовать герой, хотя итог и не может быть предопределен заранее. Его странствие – это проблема

роста, возрождения и обретения собственной подлинной сущности и святости. Служение Богу и людям – это и есть путь героя в Вечность, достижение «земного рая».

Последним актом героического детства и посвящения становится столкновение с собственной Тенью и открытие своей души. Для Зосимы четвертым и последним потрясением на его пути в монастырь становится встреча с «таинственным посетителем». В мистическом плане Зосима и «таинственный посетитель» - одно лицо. «Посетитель» - это Тень Зосимы, его возможная альтернатива или его «темная половина», с которой герой должен сразиться, чтобы преодолеть ее. Хотя в сюжетном плане это два самостоятельных лица, но Зосима, переживая историю с «посетителем», достигает последнего рубежа в посвящении и собственном преображении. Оба персонажа пересекаются в одной точке – во встрече с «девой искусительницей», в любви без взаимности к женщине. Разница заключается лишь в том, что Зосима вызывает на дуэль своего удачливого соперника (9, 333), а «таинственный посетитель» убивает свою возлюбленную, свалив вину в преступлении на другого.

В акте убийства «неверной возлюбленной» «таинственный посетитель» выступает как темный двойник Зосимы, он реализует то, что, вполне возможно, бушевало в душе самого героя. Однако в этом же заключается и его главное отличие: жажда обретения невесты есть стремление героя к открытию собственной души и инициационному слиянию через нее с Великой Матерью. Зосима хочет биться за обладание Девой-душой с мнимым противником и побеждает, когда примиряется с ним. Примирение с врагом ведет человека к победе над ним и к обретению души и открытию земного рая. «Таинственный посетитель» же предлагает темную альтернативу. Однако, убивая свою возлюбленную, он губит и собственную душу. Вся последующая жизнь «посетителя» - это невероятные муки совести, желание убить себя, помешательство и смерть (9, 345-351). В данном случае смерть посылается герою как наказание за преступление – отказ от зова и убийство совей души. Судьба «таинственного посетителя» - это указание Зосиме на то, что с ним могло быть, если бы он пошел по «темному» пути.

Особое преобразующее значение в романе имеет тема страдания, покаяния в грехе. «Таинственный посетитель», совершив грех убийства, «впал в руки Бога Живого» (Евр. X, 31). Пролитая кровь кричит в нем и «вопиет об отмщении» (9, 345). Постепенно приходит мысль о покаянии, он хочет «восстать, выйти пред народом и объявить всем, что убил человека» (9, 345). «Таинственный посетитель» хочет пострадать и страданием своим искупить вину, примириться с Богом и с совестью: «Приму страдание и жить начну» (9, 346). В награду за

признание и желание пострадать «Бог сжалился» над «таинственным посетителем», послал в его душу радость, освобождение, чувство легкости, любви, душевное веселье. Он «исполнил свой долг» и «ощутил в душе своей рай», «предчувствует Бога» (9, 350). Смерть для «таинственного посетителя» не только наказание, но и дар, он видит в приближающейся смерти «милость Божию», а Зосима «рад в душе, ибо увидел несомненную милость Божию к восставшему на себя и казнившему себя» (9, 350). Радость от покаяния, посланная страданием, преобразует душу героя, превращает мир в рай.

Характерно, что именно в связи с судьбой «таинственного посетителя» в тексте появляется центральная для всего романа цитата из Библии: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. XII, 24). Эти строки, являющиеся эпиграфом ко всему роману (9, 5), Зосима соотносит с судьбой Дмитрия (9, 320), и они же открывают судьбу «таинственного посетителя» (9, 347-348). Смысл этих слов в том, что путь к святости зачастую лежит через падение и смерть («смерть» зерна-души). Святым становится не тот, кто не грешил, а тот, кто прошел через бездну сомнений и преступлений и смог очиститься, возродиться, и тогда его душа-зерно принесет «много плода». О.Ф. Миллер писал по этому поводу: «Зерну, чтобы проявить всю полноту той жизни, которая в нем скрыта, надо схорониться в земле. Человеку вообще бывает нужно пройти сквозь очистительное горнило испытания, чтобы выйти из него на свет Божий с закаленными силами духа, окрепшими задатками высшей плодотворной жизни» [53].

Падшее и воскресшее зерно – одна из устойчивых мифологем русской культуры. Этот же образ часто используется в обрядах посвящения и особенно в Элевсинском ритуале. Прежде всего зерно может быть понято как душа. Тело человека – тюрьма для души, а почва – могила души. Тогда семя (душа) не воскреснет к новой жизни, если не умрет – не пройдет стадию жизни в теле и этап тяжких испытаний грехом и адскими муками.

Мифологема души-зерна и соответствующая библейская цитата относится ко всем героям романа «Братья Карамазовы», идущим по пути духовного возрождения – к Дмитрию, Ивану, Алеше, Зосиме, «таинственному посетителю», а еще более – к читателю. Осознав преображающую, возрождающую силу падения, Зосима побеждает свою Тень, преодолевает своего мистического двойника – «таинственного посетителя», открывает божественное начало своей души. Это четвертое потрясение становится последним в посвящении героя перед уходом в монастырь (9, 351). Смысл биографической части Книги Зосимы в том, чтобы показать, как невероятные способности открываются у героя лишь

благодаря исключительности испытаний.

Через посвящение герой разрывает с профанным и сливается с божественным, совмещая в себе оба мира. Он растворяется в Боге, человеческое прекращается в божественном. Святой – это уже не человек. Это существо иного плана, властелин двух миров, не узнанный и зачастую отвергаемый миром профанов. Блаженство святого происходит от чувства всеединства мира и души. По словам Христа, «Царство Божие внутри нас есть» (Лк. XVII, 21). Это означает, что мистически сверхсознание и есть бессознательное в человеке. Трансцендентная реальность скрыто присутствует в человеке и раскрывает себя именно в бессознательном. Цель человека через инициацию раскрыть это скрытое присутствие Царства Божия в себе, а божественное сверхсознание – в собственном бессознательном. Героем стал тот, кто услышал в собственном бессознательном голос сверхсознания и ясновидчески открыл его для других.

Приключения героя – это и есть погружение в собственное бессознательное (в «могилу» души-зерна) ради открытия там сверхсознания, Царства Божия или откровения Логоса – священного мифа о самом себе и о мире. Герой приходит для того, чтобы установить связь со сверхсознанием, открыв его во тьме бессознательного. Характер и душа героя в этом случае полностью преобразуется, наполняется радостью, весельем, блаженством райского существования.

Достоевский планомерно раскрывает и всемерно подчеркивает особенные качества старца. Специально выделяется веселость Зосимы. Он не строг, а весел в общении с грешниками (9, 34), все время усмехается, от чего у глаз было много мелких морщинок (9, 46, 67, 182), разговаривает весело (9, 52, 59, 60), испытывает тихую экстатическую радость (9, 57, 318). Старец считает, что люди должны быть веселыми и искать счастья, «ибо для счастья созданы люди, а кто вполне счастлив, тот прямо удостоен сказать себе: “Я выполнил завет Божий на сей земле”. Все праведные, все святые, все святые мученики были все счастливы» (9, 63). Человек свят и счастлив, поскольку «жизнь есть рай».

Осознание мира как рая делает жизнь человека восполненной, а его самого – блаженным. Радость жизни открыта умирающему Маркелу (9, 324-326). Зосима обретает счастье, когда смог соприкоснуться «с новою, бесконечною, неведомою, но близко грядущею жизнью», наполнившей его душу восторгом, а ум радостью (9, 328). Он особенно счастлив и весел после того, как покаялся в грехе гордыни (9, 335-336), счастлив он и от бесед с «таинственным посетителем» (9, 340). Один из главных заветов старца: «Будьте веселы, как дети, как птички небесные» (9, 359). Это и есть те самые «дети» и «птички», которых собирает в конце романа Алеша и которым проповедует весть о

Воскресении.

С весельем и радостью Зосима ожидает смерть, так как видит в ней возможность нового духовного испытания – перехода в рай и встречи с Богом. Он призывает радоваться смерти праведного и молиться о нем (9, 88), и сам в этот таинственный момент «стал на колени, затем склонился лицом ниц к земле, распростер свои руки и, как бы в радостном восторге, целуя землю и молясь (как сам учил), тихо и радостно отдал душу Богу» (9, 364). Таким духом радости переполняет Достоевский сцену смерти праведника.

Алеша в мистическом видении брачного пира в Кане Галилейской созерцает Зосиму радостным, тихо смеющимся. Старец исполнил завет Бога: он веселится и пьет «вино новое, вино радости новой, великой» (9, 404), поскольку и Сам Христос по бесконечной милости и из любви к людям веселится с ними и превращает воду и вино, «чтобы не пресеклась радость гостей» (9, 405). Возвращение героя из Царства Богов всегда знаменуется пиром. Пир есть торжество Бога и святых по поводу возвращения посвященного героя или приобщения его к сонму святых. Посвящение завершается пиром, во время которого верующий поглощает дарованную ему Богом через священный напиток высшую духовную и преобразующую энергию, принимает благодать Божию. Принять напиток бессмертия – значит преобразиться. Посвященный приникает к источнику силы и божественной энергии. Это и есть пир веры.

Радость, всеобщий экстаз веселья переполняет душу Зосимы, делая его святым (9, 34), чудотворцем (9, 35, 60-61, 62-63, 184-185), человеком Золотого века, прообразом будущего спасенного человечества (9, 36). Экстатическое веселье Зосимы – это проявление неистовой, неукротимой радости человека, открывшего в себе присутствие Бога. Его светящийся взор – это свет Божий, переполняющий душу героя. Люди созданы для счастья, и Зосима переполнен восторгом. Он видит мир, познает людей и открывает Бога сквозь призму своих радостных ясновидческих экстазов. В его мире нет ничего тоскливого, сурового, страшного (как у Ферапонта), но царит веселье и счастье. Он – человек «новой земли и нового неба», Царства Божия. Светлое настроение не оставляет его и перед смертью. Речь Зосимы залита восторгом, и умирает он с радостной улыбкой. Тихий восторг, сияющий в его улыбке, есть признак подлинного воскресения души, полного самопреодоления и обожения.

Основа всего религиозно-мистического опыта – экстаз. Именно экстаз есть вершина любви и веры старца. По словам Мочульского, «Достоевский воплощает в умилительном образе старца Зосимы свое экстатическое мироощущение»[54]. Зосима – экстатическая личность, вершина мистических откровений Достоевского. Старец предстает как Богоносец, через него говорит Сам Бог.

Постоянная улыбка на его лице – это улыбка Бога и Богочеловека, познавшего Вечность, тайны мира и времени. Улыбка Зосимы подтверждает благость творения Божия, как и смирение Иова. Улыбка Зосимы – это отклик на слова Бога о творении, что оно «хорошо». Зосима – апокалиптический герой «последнего мифа». Его веселость, опьянение «новым вином» веры раскрываеbт героя как дионисийскую личность, но это преображенный, обновленный Дионис – Христос.

Душе Зосимы открыта «радость праведного», экстатическое исступление. В религиозном экстазе он призывает припасть к земле, целовать ее, омочить слезами (9, 361). Зосима считает необходимым в молитве повергаться на землю и целовать ее. «Омочи землю слезами радости твоея и люби слезы твои. Исступления же сего не стыдись, дорожи им, ибо есть дар Божий, великий, да и не многими дается, а избранным» (9, 362). Он вырабатывает особую философию земных поклонов, сам постоянно кланяется всем, с поклоном благословляет Дмитрия, Алешу, с поклоном умирает.

Так с образом Зосимы в романе разрешается культ Матери-Земли. Не только Дмитрию, но и Зосиме, а затем и Алеше открыто преображающее действие почвы. Кровь героя очищается почвой, почва освящается пролитой героем кровью. В земных поклонах Зосимы и в его экстатическом культе Матери-Земли соединяются личное и сверхличное. В Зосиме тайна земли соединяется с тайной небесной. Кланяясь, старец низводит божественную небесную энергию на землю и преображает ее, делая «новой землей». Так старец спасает мир и людей, становясь образцом для подражания. В восторженном экстатическом слиянии с землей и небом старец черпает свои силы.

Эти силы необходимы старцу для обретения смирения и достижения недеяния. Смирение есть, по мысли Достоевского, высшее, аристократическое (а не рабское) состояние духа, героическое поведение человека в условиях преодоления гордыни, победы над собой и своими страстями. В смирении человеческая природа преодолевается и преображается, это победа над природным, плотским человеком. Смирение – это подвиг ради победы, а не поражение перед внешним авторитетом. Смирение есть не подчинение, а свободное принятие высшей трансцендентной Истины, открытость Логосу и изменение всей духовной природы человека по божественному образцу. Этим старец Зосима отличается от великого инквизитора. Смирение – это сыновнее отношение человека к Богу-Отцу, это самоощущение и самоопределение человека-героя, мистическое просветление человеческой воли, а не отказ от воли.

Именно смирение и направляет человеческую энергию с умножения материальных благ на со-творчество Богу. Зосима предлагает отказаться от

благ цивилизации, от ложных требований, он призывает смирять самолюбивую и гордую волю и открывает, что лишь благодаря этому с Божией помощью человек достигает подлинной «свободы духа, а с нею и веселья духовного» (9, 353). В смирении для Достоевского заложена великая творческая и преобразующая сила. Оно и есть внутреннее духовное творчество – творение «нового человека» и со-творчество Богу. Любовь и самопожертвование сопутствуют смирению и также дают начало творческому акту.

Оно неотделимо, как думает Достоевский, от любви к людям, поскольку только в любви к ближнему можно смирить свои страсти, желания, гордыню. К такой деятельной любви призывает Зосима своих слушателей (9, 64), поскольку лишь через нее можно убедиться в бытии Бога и в бессмертии души. Лишь в деятельной любви можно узреть ясно «чудодейственную силу Господа, вас всё время любившего и всё время таинственно руководившего» (9, 66). Смирение всегда в любви, оно только свободно, добровольно, но крайне тяжело и не всем под силу. Смирение происходит от свободной и сильной воли, а не от рабского безволия и низкопоклонства. В нем раскрывает себя элитарность, аристократизм духа.

Для Достоевского смирение всегда активно, оно есть даже бунт против сложившихся в материальном профанном мире поведенческих норм – подхалимства, насилия, честолюбия, карьеризма. В смирении профаны видят вызов «обществу», поэтому смиренных боятся и ненавидят, уничтожают, объявляют сумасшедшими и юродивыми. Богу необходимы смиренные герои, а цивилизации – смирное стадо. Смирение возможно лишь добровольно и в Боге, это – религиозный подвиг, духовный героизм. Лишь в этом чувстве открывается любовь, жертвенность, подвиг, творчество, красота, святость.

Любовь к Богу и к человеку – это смирение своей гордыни, своего «я», духовное восхождение к Богу. Оно – путь к сакральному, в трансцендентное, победа над материальным миром и смертью, так как духовный человек еще при жизни проходит последнее посвящение смертью, полностью освобождается от пут тела, из плена материи. Через смирение человек обретает прижизненный опыт смерти, ибо он умирает для профанного, но воскресает в сакральном, обретая вечную жизнь в духе. Такое доступно только высшему посвященному и герою. Героизм смирения есть предопределение, а не черта характера или следствие обстоятельств. Явление «нового человека» как высшего аристократа духа заложено в подвиге смирения.

Зосима, ставший святым старцем, должен вернуться в мир, чтобы принести ему свои знания, свою преобразующую силу смирения и любви, однако для этого ему не всегда необходимо уходить из сакрального Центра Мира. Зачастую такой

насильственный переход в профанное губителен для героя, поскольку во внешнем мире его никто не ждет и этот мир враждебен ему. Не случайно Зосима говорит, что «не принимает род людской пророков своих и избивает их» (9, 362). Зосима предпочитает уйти в монастырь и остаться в нем, чтобы оттуда, из сакрального замкнутого пространства, светить миру одной вестью о своем существовании.

Сначала это можно ошибочно принять за отказ героя от возвращения, отказ от подвига служения миру, но это не так. Русский монастырь, по словам Зосимы, «искони был с народом» (9, 353), и от молящихся смиренных иноков «выйдет, может быть, еще раз спасение земли русской» (9, 351-352), поскольку только здесь сохраняется неискаженно и благолепно образ Христов, который будет в свое время явлен миру. От монастыря «и издревле народные деятели выходили», и вновь «смиренные и кроткие постники и молчальники восстанут и пойдут на великое дело» (9, 353). Такого смиренного подвига ждет Достоевский от монастыря.

Аскет, монах – тот, кто удаляется от мира, чтобы общаться с Богом, чтобы сохранить Его образ и Слово неприкосновенным. Это не отказ от возвращения, а тяжкий подвиг служения миру в монастыре. Старец поселяется в Центре Мира, избирает своей обителью царство блаженных, закрывается в монастыре еще и потому, что его сакральная сила слишком велика и может быть опасна для мира. Он достиг такого духовного преображения, что его явление в мир представляет собой опасность для профанного, может разрушить его. Герой добровольно избирает для себя путь затворника, следует модели «отдыхающего Бога». Наконец, в своей святости он достигает божественного недеяния.

Недеяние совершенного героя есть воспроизведение трансцендентной небытийности Бога и достижение состояния «отдыхающего Бога». Когда Бог творил небо и землю Своим Словом, то Он не действовал подобно строителю, архитектору или рабочему. Он произносил слова, но Ему не для чего было действовать. В Нем было Слово, но не было действия, поскольку Слово уже и есть дело. Подлинное «дело» Бога – это любовь. Тот, кто возвращается к Богу, освобождается от деяния ради любви и совершенства. В творении среда является объектом для творчества, материалом для него, но лишена собственной инициативы и противостоит творчеству. Действие среды должно протекать в полном спокойствии, в следовании судьбе и высшему промыслу. Тогда она достигает совершенства, гармонии, и дальнейшая активность ошибочна и наказуема.

Если гармония в мире достигнута, то творческий процесс сменяется недеянием. Бытие выходит из небытия и подчинено ему. Так и деяние выходит из недеяния

и подчиняется ему, поскольку лишь недеяние всем владеет и все совершает. Главная цель любой активности – недеяние, то есть следование естественному ходу событий. Главное в движении – покой; он лежит в основе движения. Недеяние преодолевает суетное профанное деяние. Осуществить недеяние и ничего не оставить несделанным – принцип совершенства. Так человек и мир достигают покоя, гармонии, слияния с Абсолютом и возвращения к своему началу. Мир начался с небытия и недеяния, и он должен вернуться в трансцендентное небытие и недеяние, преодолев профанное движение и действие материи. Недеяние – это выход за пределы ложного действия, за пределы эмпирических пространства, времени, материи, их полное «свершение».

Бог изрекает Слово в душе человека только тогда, когда она пребывает в мире и покое, достигает недеяния. Бог действует в недеянии и бытийствует в трансцендентном небытии. Для Бога необходимо освобождение мира от суетной деятельности и профанной бытийности ради трансцендентности и абсолютности. Обретение благости возможно через недеяние и «свершение» бытия, преодоление его. Душа должно отрицать суетное деяние ради свершения всего, поскольку счастье не в делах, а в сознании человеком Бога.

Высшее блаженство – в недеянии, так как в нем скрыта трансцендентная «небытийность» Бога. Здесь герой достигает смиренного отказа от себя, от своих профанных желаний и действий, преодолевает земную природу и профанный мир. Если верно, что Бог действует в недеянии, без средств и образов, то чем свободнее человек от образов и дел, тем восприимчивее его душа к воздействию Бога. Чем больше человек погружен в свою душу, в ее покой, тем ближе он к трансцендентной «небытийности» Бога.

Трансцендентность Бога поистине может быть адекватно познана как Ничто. Ничто – это высшее трансцендентное небытие, то, что было до бытия, и из этого Ничто создано всё. Источник бытия – в небытии, в Ничто. Недеяние и ведет к этому начальному Ничто как к свершению и идеалу. Бог неподвижно и недеятельно покоится в Себе Самом, но этим покоем движимы все вещи и этим недеянием все они сотворены. Недеяние и небытие есть трансцендентная замкнутость в себе самом, но именно это и есть истинная природа Бога и идеал для человека на его пути к обожению. Чем ближе человек к Богу, чем больше он раскрывает в себе Бога и становится от этого сознания Бога в себе блажен, тем более он становится недеятелен.

Раскрывая, сознавая в себе Бога, человек свершает бытие, преодолевает его ради священного небытия и недеяния. Так достигается истина, что в недеянии больше свершения, чем в ложном действии. Где кончается деяние, тем

начинается недеяние, где заканчивается имманентное, там начинается трансцендентное, где завершается бытийное, там начинается небытийное, где преодолевается человек, там начинается Богочеловек, где останавливается «невнятное стадо», там встает герой. Недеяние есть путь преодоления бытия с его небытийной основой в его сверхбытийный идеал. Преодоления бытия ради сверхбытия зависит от достижения священного недеяния.

Чтобы сознать Бога, душа должна обрести недеяние и открыть в себе небытие и сверхбытие. Это и есть отреченность и отрешенность от профанного бытия, от мира феноменов. Эта отрешенность от жизни достигается любовью (растворение своего «я» в другом) и смирением (отказ от внешних действий и страстей). Отрешенность делает человека восприимчивым к Богу, открывает в герое трансцендентную небытийность и отделяет от нашего мира. Совершенная отрешенность есть освобождение от тварного мира и достижение священного покоя и недеяния в Боге.

Бог, даже став на земле Человеком (Христом), все же остался в своей отрешенности, в какой Он пребывал до творения и в момент творения. Эта отрешенность есть проникновение внутрь себя и пребывание в своей целостности. Отрешенность свободна от всего, она сохраняется в самой себе и не дает омрачить себя никакому деянию. Дух, пребывающий в отрешенности, сознает Бога и вечность. Истинная отрешенность есть неподвижность, недеяние. Мейстер Экхарт справедливо отметил: «Эта неподвижная отрешенность более всего уподобляет человека Богу. Ибо то, что Бог – Бог, заключается в Его неподвижной отрешенности и оттуда проистекает Его чистота, Его простота, Его неизменность. Поэтому если человек хочет уподобиться Богу (поскольку тварь может иметь подобие Бога), он должен стать отрешенным»[55]. Такова основа христианской этики недеяния.

Отрешенность – это и есть недеяние, сакральная небытийность, священная и сокровенная чистота и простота. В ней человек преодолевает все земное и преходящее. Бог более всего пребывает в отрешенном смиренном сердце. Восприимчивым к Богу человек становится лишь, если он подобен Богу, подобие же Богу открывается в недеянии и отрешенности. В силу этого отрешенность превосходит все добродетели, и все они существуют только ради нее. Отрешенность очищает душу, пробуждает дух, ведет человека к Богу. В такой отрешенности пребывают монахи в монастыре.

В высшем смысле Бог не действует, так как все действия уже произведены Им предвечно. То, что происходит с миром, не делается Богом сейчас, а помыслено и промыслено Им в Вечности, еще до творения. Нет необходимости действовать, если все уже помыслено и произведено предвечно. Бог не пребывает во времени

и в бытии, поэтому Он и не действует, но отрешен как от бытия, так и от деяния. Недеяние – это пребывание в покое, в молчании, во внутренней тишине и сосредоточенности. Недеяние есть совершенство души, поэтому оно и побеждает. У души нет более короткого пути к Богу, чем осознание своей отрешенности от бытия и открытия недеяния.

Неподвижность и недеяние есть обретение душой сверхбытийности трансцендентного Ничто, неизменности и самобытности. Так душа святого героя соединяется с Богом. Зосима призывает умалять желания и страсти, и в этом он достигает недеяния и отрешенности от мира. Святость Зосимы – это недеяние, сверхчеловеческая непричастность к желаниям и влечениям и погружение в естественную череду происходящего. Отрешенность от происходящего есть погружение в пустоту Абсолюта, а недеяние – признание высших законов Логоса и непротивление им. Ситуация, когда Логос действует не действуя, а человек лишь следует Его зову и приказу, недеятельно включается в движение, есть истинное самоопределение, отрешенность во всем, разрыв связей с профанным бытием.

Недеяние не есть что-то, но нет ничего, что не было бы в недеянии, и нет чего-то, что в недеянии остается не сделанным. Недеяние есть Пустота трансцендентного, и сама по себе практика недеяния есть основа апофатического богословия. Недеяние – это совершенная восполненность. Оно начинается тогда, когда святому уже нечего говорить, нечего узнавать, нечего делать, когда все земное и человеческое преодолено, а все тайны мира сами открываются перед взором святого. Для постигшего сакральное недеяние вещи открываются сами, и этот процесс их самораскрытия спокоен и естествен, подобен течению реки. В недеянии разум обретает ту же чистоту и ясность, что и вода в покое. Достигший недеяния не станет употреблять ни силы, ни воли, ни способностей для такого раскрытия, поскольку знает, что вещи раскроются сами и все дела сами свершатся. Лишь достигший священного недеяния добивается всего, так как за него все уже совершено в Абсолюте.

Совершенство в недеянии – вот истинная трансценденция и обожение, это выход за пределы земного и слияние с трансцендентным Абсолютом. Оставив деятельность, очиститься до пустоты и обрести путь безмятежности, отрешенности, совершенства. Недеяние в человеке – это и есть божественная Пустота, высшее Небытие или сверхбытие Абсолюта. Священное недеяние – это не безделие, а самодостаточность, замкнутость в себе как в целой Вселенной, совершенство неизменяемости. Следует полагаться не на знания и мастерство, а на естественный процесс развития. Путь природы – это движение без ложного действия, прогресс в покое, самодвижение мира в недеянии.

Недеянием достигается чистота, покой, совершенство. Совершенный человек предпочитает недеяние и все совершает, не прибегая ни к словам, ни к делам, а вызывая изменения вещей созерцанием и самосовершенствованием. Осуществление священного недеяния ведет к покою, гармонии, саморазвитию. Лучше жить, ничего не делая и все совершая, всего добиваясь по ходу самой жизни или по замыслу Бога, как и предлагал Христос (Мф. VI, 25-34). Недеяние – это обретение постоянства, а постоянство – это возвращение к сверхбытийной сущности трансцендентного Логоса.

Стоит жить, следуя естественному ходу событий и, созерцая их, отказаться от деяний и жить во Христе, Который один только и есть «жизнь, истина, путь», то есть Закон. Кто не живет во Христе и действует, тот выступает против Закона, что и происходит в романе с великим инквизитором. Жить по Закону – значит не действовать, не вмешиваться в ход событий, а следовать тому, что должно быть (не заботиться о дне завтрашнем, поскольку он сам позаботится о себе). Сохранение спокойствия и блаженства, отказ от желаний означает не действовать, не оставляя при этом ничего не сделанного. Недеяние все совершает, но не по желанию, а по замыслу Бога, по естественному закону Вечного Возвращения к Небытию, к гармонии, постоянству и покою Абсолюта. Не делая совершать, без борьбы побеждать – это и есть сознание того, что душа и Бог всеедины. Душа в недеянии открывает Царство Божие в себе самой. Уподобившись в отрешенном недеянии Богу, душа пребывает в сакральном совершенстве и живет сообразно порядку Царствия Небесного.

Не случайно Зосима мечтает о достижении Царства Божия, его душа переполнена ожиданием возвращения Золотого века. Достоевский устами Зосимы излагает свои утопические идеалы, свою теорию «русского социализма во Христе»[56]. Писатель категорически отвергает теории социалистов-сатанистов (в духе великого инквизитора) о том, что православная церковь – государствообразующая, что она создает государство или перерастает в него [57]. Устами Зосимы он открывает, что церковь не формирует это языческое государство, не лежит в его основе, а ведет государство к его полному преодолению. Старец разделяет мысль о необходимости перерастания государства в церковь (9, 69-77), он грезит о справедливом обществе, где не будет господ и слуг, а каждый станет «всеми слуга» (9, 354-357) и установится социальная гармония и всеединство людей «во Христе». Залогом построения такого «христианского социализма» является тот факт, что русский народ, по мнению старца, - Богоносец (9, 353), и именно Бог «спасет Россию» (9, 354). Основа будущего совершенного общества – жизнь по Евангелию (9, 356). При этом социальная гармония есть отражение всеединства человека и Бога, человека и космоса.

Известно, что утопия Достоевского эколого-эстетическая. Он верил в красоту и гармонию мира. Старец же и предлагает жить в мире с природой, восхищаться ее красотой. Зосима любит весь мир, считая его созданием Божией благости. Именно в любви к миру, к природе, ко всем созданиям Божиим открывается «тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным» (9, 360). В соприкосновении с иным миром старец ищет основу для всеединства мира и социальной гармонии.

Для героя познание Бога на начальных этапах всегда проходит через любовь к природе и открытие божественной сущности ее феноменов. Познание Бога начинается с вещей известных, повседневных, окружающих человека. Бог позволяет герою познать Себя через Свое творение, которое соотносится с откровением, поскольку мир сотворен Логосом. Логос вочеловечился, обрел физическое тело, чтобы искупить грехи людей и спасти мир. Творение и Творец соединены вочеловеченным Логосом-Христом (чего не хочет видеть или принять Иван Карамазов). Отсюда – истинность откровения Бога в космосе, представленная в мифе. Утратив первозданную гармонию, творение остается делом рук Божиих и объектом искупления. Тайна эта и заключена в мифе: природно-космическое откровение в нем должно быть исправлено, очищено, но это откровение в нем присутствует изначально. Бог открыт в мифе через космические циклы, и слияние с этими циклами ведет человека к Богу и, по мысли Зосимы к Золотому веку.

Старец пророчествует об установлении Царства Божия, о достижении социальной гармонии во Христе. Видение же райского блаженства является высшим итогом посвящения, целью таинства. Видение блаженства прямо совпадает с непосредственным созерцанием Бога, с «соприкосновением мирам иным». Тот, кто созерцал Бога, уже достиг состояния вечного блаженства. Это видение следует воспринимать как реальное, а не как субъективную иллюзию, поскольку результат (блаженство духа) достигается в реальности. Созерцание райского блаженства в равной мере достигалось в языческих мистериях и в христианском религиозном экстазе и представляет собой идеальный предел, которого может достичь душа человека на земле. Созерцание находило на верующего мгновенно, было подобно полному преображению и сопровождалось кризисом физического тела и потрясением души, что и видно из биографии Зосимы.

Видение это возможно как наяву, так и во сне, но, во всяком случае, оно имеет сверхприродное происхождение и не зависит от «деятельности» самого человека. Это было дарованием мистического зрения, таинством «открытия глаз». Так Христос открыл глаза незрячему. Иисус открывал зрение, но Он же и

был объектом видения, даровал зрение, но и Сам являлся высшим даром. Открытие мистического зрения есть высший дар посвященному, делающий его ясновидящим, позволяющий отрешиться от всего земного и в недеянии слиться с Вечностью. Сокровенные и священные видения мира чистых идей свидетельствуют о блаженной непорочности души человека. Допущенный к таким видениям – это чистый духом великий посвященный, не только спасенный, но и сам спаситель. Герой, достигший просветления, является спасителем мира, его духовный авторитет непререкаем, поскольку мир равновелик его слову, его тело включает в себя Вселенную. Герой становится воплощением Бога, и в этом богочеловеческом качестве спасает мир, даруя людям социальную гармонию, возвращая им блаженство Золотого века. Герой как воплощение Бога реализует свой героизм с космическим размахом и достигает Вечности, свободы, гармонии и недеяния.

В достижении высшего недеяния и в слиянии с Богом смерть отказывается необходимым этапом героической биографии, так как в смерти и достигается высшее посвящение, обожение. Смерть есть апофеоз святого, апогей героического мифа и свершение посвящения. Святой – это герой, достигший недеяния, отрешенный от мира, полностью победивший его и себя ради торжества трансцендентного. Он очистился и может контролировать свой ум, отказываясь от всего профанного и чувственного. Просветленный пребывает в экстазе, в религиозном блаженстве. Он беспристрастен и свободен от собственного «я», которое полностью вытеснено божественной личностью. Бог в нем преодолел человека. Здесь не Бог умирает ради человека, а человек умирает в Боге, достигая в Нем самореализации – обожения.

В этом и заключается апофеоз героя и героического мифа – в обретении Бога как Отца Небесного и в понимании, что «Бог и Я – одно». Человеческая личность исчезает, она выжжена божественной сакральной энергией. Душа здесь воскресает в Духе, а человек – в Боге. Человек мистически умирает, выходит по другую сторону жизни, из времени – в Вечность. Об этой драме можно говорить только языком и образами мифа. Путь человека к смерти лежит через Крест, так как на Кресте человек умирает и становится Богочеловеком. На этом Кресте человек обретает божественное блаженство жертвенности и самопреодоления. Смерть в Боге превращает героя в святого. Смерть праведника, святого и есть обретение им священной недеятельной отрешенности. Когда мощи святого творят чудеса, то это означает, что святой действует недеянием, влияет на бытие небытием, которое является главным и определяет бытие.

В момент смерти Зосимы в нем проступает Вечное. Избыток божественной жизни проявляется с приближением смерти и выливается в продиктованное

старцем Поучение. Р. Гуардини писал о смерти Зосимы: «Вечное проникает в его преходящее бытие; смерть же означает высвобождение созревшего внутреннего образа, совершающего переход в жизнь вечную»[58]. Смерть есть высший акт в биографии героя (но не ее завершение, поскольку он продолжает «жить» и после смерти). В смерти раскрывается смысл жизни героя. Она – апогей его личностного мифа. Герой доводит свой героизм до совершенства, «переживая» героическую смерть.

Герой примиряется со смертью, так как она воспринимается как дар и освобождение, как награда и начало новой жизни – высшей, божественной. Покой, радость, вечное блаженство – вот что приносит смерть герою-святому. Смерть есть свершение судьбы героя, а поскольку судьба послана ему Богом, то смерть святого божественна и ведет к полному слиянию с Богом, к преодолению противоположности человеческого и божественного. Поэтому старец и оказывается допущен после смерти на пир в Кане Галилейской. Смерть героя-святого предстает как его последняя жертва. Святой жертвует жизнью в смерти, но он также жертвует самой смертью, чтобы примириться с ней и познать в ней Бога. Так он преодолевает себя, свою земную природу, преображается. В смерти человек умирает, а бессмертное восстает (тление становится нетлением) и святой пересоздается в «нового человека».

Смерть приходит к святому как очередное испытание, очередной этап его героической биографии. В смерти героя неземные, надчеловеческие силы действуют без какого-либо ограничения. Тут все совершается так, как должно произойти, и вне воли или деятельности святого, но как награда ему. Святой не приближает смерть, не бежит от нее, он знает о ней, ждет ее как последнее и самое важное дело на земле и радуется ей. В смерти он побеждает не монстра, не тирана, а самого себя. Свою человеческую сущность он приносит в жертву Богу.

Это – главная жертва, делающая героя святым, а человека – Богочеловеком. Познание неотвратимости смерти есть ее высшее преодоление и победа над ней. Смерть святого – испытание и для окружающих, что Достоевский с особой силой показывает в истории с «тлетворным духом». Лишь единицы (Алеша и Паисий) проходят испытание смертью Зосимы. Святой является проводником для ученика в мир Абсолюта. Он не может умереть, пока не посвятит ученика и не поставит его на свой путь. Так Зосима сменяет Маркела, а Алеша – Зосиму в непрерывном процессе обожения мира и человека. Как Маркел ожил в Зосиме, так Зосима должен ожить в Алеше, повторяющем путь святого.

В перспективе вся Вселенная должна повторить путь героя-святого. Как умирает и растворяется в Вечности герой, так должна и Вселенная пережить разрушение

и преображение в Новый Иерусалим. Герой своей смертью открывает путь для Вселенной в ее высший сакральный план. Без смерти и обожения героя не было бы и «новой земли и нового неба». Так святой приносит себя в жертву ради будущего, а не ради прошлого и побеждает его во славу Вечности. Героическая смерть святого есть залог спасения мира и достижения всем человечеством Нового Иерусалима. Без смерти героя и его воскресения не было бы и Царства Божия на обновленной сакрализованной земле.

Любовь сильна, как смерть, и поэтому любовь к Господу есть смерть человека земного, смерть бытия ради сверхбытия, преодоление профанного деяния ради сакрального недеяния. Через любовь Бог становится жизнью души. Эта любовь убивает в человеке его «я», позволяет отрешиться от земного бытия и раскрыться в трансцендентной небытийности. Смерть в любви есть смерть в Боге. Такой человек погребен в Боге и живет в Боге. Обретение недеяния есть «смерть» земного в человеке.

Любовь одна лишь спасает, возрождает и ведет к Богу. В победе любви над смертью герой становится святым и свершает свой миф. Так миф – откровение Бога в душе человека. Он раскрывается как высшая реальность, а, проявляясь в литературе, формирует мифологический роман. Эта же проблема лежит и в основе главного мифологического романа XIX века – «Братья Карамазовы». Миф предлагает человеку посвящение и преображение, задавая ведущие темы мифологического романа. Главная функция мифа в романе заключается в том, что читать о посвящении и преображении – это и значит быть посвященным и преображенным. Уже чтением мифологического романа человек посвящается в тайны мифа. В этом и заключается победа мифа, триумф мифологического романа, реализация воли к мифу.

*

**

Воля к мифу определяется легче всего в литературе. Литература – это возможность создания новых миров, творения как способа внести в бытие что-то, чего в нем еще нет. Литературу следует понимать со стороны творения, а не восприятия. Понятая со стороны творения литература становится наилучшим проявлением воли к мифу. Реализация воли к мифу и есть основная проблема литературного творчества.

Поскольку литературное творчество причастно к Слову-Логосу, то в силу этого оно есть метафизическая деятельность. Через литературу метафизическое начало укрепляется в сущем и определяется как возрастание. Это возрастание

означает выход сущего за свои пределы. Метафизическая деятельность открывает в сущем нечто большее, чем то, что есть в бытии. Это большее, чем просто бытие в сущем, может быть определено как сакральное. Сакральное бытие – это нечто большее, чем простое бытие, выходящее за его пределы, поскольку в нем присутствует сверхбытие. Сакральное открывает для бытия возможность возрастания, преодоления, выхода в иную, но подлинную, реальность. Эта иная по отношению к нашему бытию сакральная реальность получает свое воплощение в мифе. Литература же, как метафизическая деятельность, и воплощает в себе этот миф.

Сакральное есть предмет мифологии. В литературе сакральное есть то, что определяет бытие мифа. Миф представляет собой рассмотрение сакрального в отношении к литературе. Само сакральное есть то, что порождает желание литературного творчества. В филологии вопрос о сакральном представляет собой поиски мифа как ценности и цели литературы. В мифологическом рассмотрении литература определяется как сотворенное сакральное. В этом смысле литературное произведение предстает как носитель сакрального и выразитель воли к мифу. В своем бытии произведения литературы велики лишь в силу того, что они несут в себе сакральную реальность. Величие литературного произведения напрямую зависит от степени реализации в нем воли к мифу (степень мифологичности).

Литература является местом пребывания сакрального. Литературное произведение становится великим, классическим лишь в силу проявления в нем мифа как стремления к сакральной реальности. Тяга к сакральному делает литературу классической. Эта тяга к сакральному и находит свое выражение в мифе. В сакральном раскрывается абсолютная потребность литературы в мифе как в своей основе. Мир классической литературы предназначен для воплощения сакрального как выражения воли к мифу. Самой сущностью литературы становится реализация воли к мифу. Литература в своей метафизической деятельности по раскрытию сакральной реальности является воплощением воли к мифу.

Воля к мифу является достаточным условием существования литературы в ее стремлении к преодолению профанного бытия и возвращению в сакральное. Поскольку в воле к мифу возрастание означает преодоление профанного и раскрытие сакрального, то именно эта мифологическая составляющая, а вовсе не профанная «достоверность изображенного», составляет основную ценность литературы. В литературе миф ценнее достоверности, поскольку сакральное ценнее профанного. Истину в литературе составляет именно миф и сакральное, а не профанное бытие и его достоверное отображение. Для литературы миф и

есть истина, миф и есть реальность.

Сущность истины и реальности во всей их полноте можно постичь только в их отношении к мифу, получившему выражение в литературном творчестве. С другой стороны, сущность литературы определяется ее возможностью преодолеть профанное и степенью реализации воли к мифу. Сущность литературы как воля к мифу, как преодоление профанного, его преображение и возрастание, устанавливает прежде всего связь с сакральным как истинной реальностью и подлинной ценностью. Истинность проникает в литературу не как достоверность, а через волю к мифу как стремление к сакральной реальности. Воплощение сакральной реальности наделяет литературу истинностью и ценностью. Это воплощение сакрального в литературе и предстает как реализация воли к мифу в процессе метафизической деятельности – литературного творчества.

В этом смысле сущностью литературы становится делание сакрального видимым, а мифа – воспринимаемым. Делание сакрального видимым – это уже преодоление и преображение профанного, реализация воли к мифу. Истина в литературе – это и есть сакральное бытие, а сакральное бытие – это реализация воли к мифу. Воля к мифу становится полаганием сакральной реальности в литературном творчестве как истины и ценности. Полагать сакральное в бытие литературы, делать сакральную реальность видимой – вот в чем заключается воля к мифу в литературе. Воля к мифу как основа сакральной реальности оправдывает существование литературы, делает ее истинной, осмысленной и превращает в ценность.

Нельзя говорить об истинности и ценности литературы вне сакральной реальности и осуществления воли к мифу. Одна лишь профанная достоверность не делает литературу ценностью, не наделяет ее истинностью и смыслом. Профанная достоверность даже лишает литературу всех этих качеств. Сакральное есть истинный дом для литературы. Это сакральное выражается в литературе средствами мифа. Следовательно, сама литература и есть наиболее адекватное выражение воли к мифу как к сакральному бытию. Миф существует для того, чтобы сакральная реальность явила себя в литературе как истина и ценность. Литература является формой воли к мифу.

Сакральное в литературе вызывает у читателя неослабеваемый интерес. Проявляя интерес к сакральному, читатель устремляется к нему, желает овладеть им или войти в эту сакральную реальность. Интерес к сакральной реальности, тяга к сакральному бытию уже есть проявление воли читателя к мифу. Через интерес к сакральному воля к мифу в читателе утверждается благодаря художественному тексту. Интерес к сакральному уже есть

доказательство существования воли к мифу. Проявление сакрального в литературе – это вопрос реализации воли к мифу. Само творчество должно пониматься двояко – как реализация воли к мифу и как развертывание сакральной реальности в художественном тексте. Писатель ничего не должен видеть и отражать таким, каким оно является (видится, кажется, воспринимается) в профанном бытии, но только в сакральной перспективе и как реализацию своей воли к мифу. Воспринимать сакральное, входить в него, раскрывать его в литературе – это и значит творить художественное произведение.

Воля к мифу – это единственный способ проявления сакрального в нашем мире. Эта воля – отличительная особенность сакрального, стремящегося обрести бытийность. Воля к мифу – это первое и последнее, к чему прибегает человек в жажде обретения сакрального. В воле к мифу раскрывается отношение человека к сакральному. Человек рисует на скале узор, спираль, личину, несколько фигур в ритуальном хороводе. Он не хочет, чтобы скала осталась обыкновенной скалой, но он желает, чтобы она благодаря этим рисункам преодолела себя, обрела сакральную бытийность, стала сакральным пространством. Он жаждет превратить скалу в сакральное пространство, чтобы самому войти в сакральное бытие и стать его частью. Это и есть пример реализации воли к мифу. В тот момент, когда благодаря рисунку скала превращается в сакральное пространство, человек и реализует свою волю к мифу. Когда же человек покрывает скалу письменами – рисунками, иероглифами, петроглифами, то он совершает акт трансформации: сакральное бытие утрачивает свой изначальный вид (скала) и превращается в нечто иное и новое – в Книгу. Утверждая сакральное бытие в форме космической Книги, человек одновременно признает, что мир сотворен Словом (Логосом) и осознает себя в качестве творца художественного слова – литературы. В силу этого литература и становится наиболее чистым, ярким воплощением воли к мифу.

Сущность литературы разъясняется лишь постольку, поскольку она имеет отношение к воле к мифу. В воле к мифу раскрывается полнота литературы и сила ее воздействия. Литература как искусство слова является формой воли к мифу. Литературу и следует понимать, исходя из воли к мифу. Читатель, открывая классический роман, входит в сакральное измерение, реализуя собственную волю к мифу. Эта воля к мифу и обосновывает литературу, делая роман мифологическим.

[1] Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 523.

[2] См.: Телегин С.М. Философия мифа: Введение в метод мифореставрации. М., 1994. С. 48-69, 80-87.

[3] Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. СПб., 1988-1996. Т. 9. С. 9. Далее это издание цитируется с указанием в скобках номера тома и страницы.

[4] Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. М., 1995. С. 398.

[5] Радин П. Трикстер: Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб., 1999. С. 90, 92, 234.

[6] Радин П. Указ. соч. С. 271.

[7] Там же. С. 276-277.

[8] Мочульский. К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 527.

[9] Там же.

[10] См.: Neret G. Devils. Köln, 2003. P. 85-107.

[11] Книга об Антихриста: Антология. СПб., 2007. С. 589 и др.

[12] Koning F. Diccionario de demonologia. Barcelona, 1974. P. 21-22.

[13] Шеллинг Ф.В. Философия откровения: В 2 т. СПб., 2000. Т. 1. С. 499.

[14] Генон Р. Избранные произведения: Человек и его осуществление согласно Веданте. Восточная метафизика. М., 2004. С. 61.

[15] Lao-tse. Tao Te King. Mexico, 1978. P. 50.

[16] Фрэзер Дж. Золотая ветвь. М., 1998. С. 157.

[17] Escobedo J.C. Enciclopedia completa de la mitologia. Barcelona, 1972. P. 440-441.

[18] Юнг К.Г. Бог и бессознательное. М., 1998. С. 207.

[19] Фрэзер Дж. Указ. соч. С. 312.

[20] См.: Телегин С.М. Миф и Бытие. М., 2006. С. 112-115.

[21] Шеллинг Ф.В. Философия откровения. Т.1. С. 494.

[22] Герметический венок из роз. Киев, 2008. С. 137.

[23] Там же. С. 139.

[24] Пернети А.Ж. Мифы Древнего Египта и Древней Греции. Киев, 2006. С. 379.

[25] Там же.

[26] Кереньи К. Элевсин: архетипический образ матери и дочери. М., 2000. С. 142, 144, 146.

[27] Пернети. Указ. соч. С. 386.

[28] Шеллинг Ф.В. Указ. соч. С. 507-508.

[29] Василий Валентин. Двенадцать ключей мудрости. М., 1999. С. 119.

[30] Там же. С. 122, 123.

[31] Там же. С. 124.

[32] Веллинг Г., фон. Opus Mago-Cabbalisticum et Theosophicum. Киев, 2005. С. 195-196.

[33] Там же. С. 214.

[34] Миллер О.Ф. Русские писатели после Гоголя. Т. 1. И.С. Тургенев. Ф.М. Достоевский. Изд. 6-е. СПб.; М., б. г. С. 270.

[35] Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. С. 528.

[36] См.: Телегин С.М. Анатомия мифа. М., 2005. С. 115-154.

[37] См.: Huynen J. El enigma de las Virgenes negras. Barcelona, 1975; Delgado S. Virgenes negras: culto a la Madre Tierra // Cabala. 1981. № 59. P. 18-21.

[38] Фулканелли. Тайна соборов и эзотерическое толкование герметических символов Великого Делания. М., 2008. С. 94.

[39] Тайны соборов, или Соборы тайны / Под ред. А. Черинотти. М., 2007. С. 120.

[40] Гуардини Р. Человек и вера. Брюссель, 1994. С. 144-145.

[41] Гуардини Р. Указ. соч. С. 139.

[42] Антихрист (Из истории отечественной духовности): Антология. М., 1995. С. 39-62.

[43] Ютен С. Невидимые правители и тайные общества. М., 1998. С. 24-25.

[44] Священник Родион. Люди и демоны. Калуга, 1992. С. 19.

[45] La Biblia. XXXI ed. Madrid, 1980. P. 128.

[46] Koning F. Diccionario de demonologia. Barcelona, 1974. P. 25.

[47] Книга Еноха. Апокрифы. СПб., 2000. С. 17-21.

[48] Голосовкер Я.Э. Засекреченный секрет. Томск, 1998. С. 163-164.

[49] Фай Г. За что мы сражаемся? Идеологический словарь М., 2007. С. 83.

[50] Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.; Киев, 1997. С. 37, 244-245.

[51] Миллер О.Ф. Указ. соч. С. 282.

[52] Мочульский К.В. Указ. соч. С. 538.

[53] Миллер О.Ф. Указ. соч. С. 270.

[54] Мочульский К.В. Указ. соч. С. 541.

[55] Мейстер Экхарт. Духовные проповеди и рассуждения. СПб., 2000. С. 71.

[56] См.: Телегин С.М. Религиозно-утопический миф Ф.М. Достоевского // Религиозные и мифологические тенденции в русской литературе XIX века: Сб. статей. М., 1997. С. 146-156.

[57] См.: Телегин С.М. Русский социализм во Христе Федора Достоевского // Современная филология: итоги и перспективы. Сб. научн. трудов. М., 2005. С. 105-126.

[58] Гуардини Р. Указ. соч. С. 78.