

Мотив блудного сына в произведениях Тургенева и Достоевского

Продуктивность архетипа, восходящего к евангельской притче о блудном сыне, в литературе XIX в. связана с актуализацией сакрального смысла притчи. В произведениях русской классики, обыгрывающих событийную и образную модель притчи, за бытовым сюжетом обнаруживается бытийное, за семейной историей взаимоотношений отца и сына — история «отпадения человека от Бога»¹ и его возвращения в Дом Отца. «Христианское мироощущение к XIX веку оказалось усвоенным сознанием настолько, что начинает уже активно „работать“ и на подсознательном уровне. Христианские мотивы, их комбинации, переходят на уровень архетипов, то есть наделяются свойством вездесущности, приобретают характер устойчивых психологических схем, бессознательно воспроизводимых и обретающих содержание в художественном творчестве», — замечает А.В. Чернов². При этом, по словам В.И. Тюпы, «во множестве произведений мировой литературы мы встречаемся как с сюжетом блудного сына, явно или (чаще) не явно воспроизводящим событийную канву притчи из Евангелия от Луки, так и с мотивом блудного сына, актуализирующим ту же притчу в читательском сознании без воспроизведения ее сюжета в тексте»³.

Актуализация смысла притчи о блудном сыне совпала с «некой общенациональной культурной моделью», опирающейся на «представление о том, что путь к добру лежит через вершину зла, покаяние, преображение и превращение в существо более высокого порядка», о которой как об основе бинарной системы русской классической культуры и литературы пишет в своем труде Ю.М. Лотман, «Бинарная структура самоописания, подразумевающая деление всего мира на положительное и отрицательное, на греховное и святое, на национальное и искусственно привнесенное или на ряд других возможных противопоставлений, характерна для русской культуры на всем ее

¹ Бальбуров Э.А. Мотив и канон // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 2: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 12.

² Чернов А.В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск, 1994. С. 151.

³ Тюпа В.И., Ромодановская Е.К. Словарь мотивов как научная проблема // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 1: От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 5.

протяжении»⁴. Исследователь отмечает, что с указанной традицией связано творчество таких крупных представителей русской классической литературы, как Лермонтов, Гоголь, Достоевский.

Если в первой трети XIX в., в эпоху романтизма, предметом изображения была фаза «отпадения», бунта человека против законов мира Божьего, что воплотилось в образе героя-богоборца, демонической личности, «страдающего эгоиста» (ярче всего эта тенденция проявилась в лермонтовском Демоне), то литература середины и второй половины века обратилась к изображению результатов этого «отпадения»: духовной драме «русского Гамлета», мучительному процессу его духовного прозрения. Хотя идея «возвращения», восстановления утраченной гармонии вызревала уже в недрах литературы первой трети XIX в. в произведениях Батюшкова, Жуковского, Пушкина, Лермонтова.

Русские писатели XIX столетия в силу различного отношения к религии по-разному интерпретировали сюжет притчи о блудном сыне в жизненных историях своих героев. А.В. Чернов, говоря о сюжетообразующем значении архетипа блудного сына, условно делит всю русскую литературу «на две части, два онтологически противоположных направления» в зависимости от формы художественной реализации указанного архетипа. По мнению исследователя, во главе первого направления можно поставить А.С. Пушкина и «к этому направлению могут быть отнесены произведения, в сюжетной основе которых прохождение героя через испытания с последующим возвращением к истоку (изменившийся герой обретает себя, „возвращается“ к себе: к семье, возлюбленной, родине, жизни, Богу)»⁵. Среди ярких представителей этого направления исследователь называет И.А. Гончарова и Ф.М. Достоевского. «У истоков противоположного направления — трагическая фигура Гоголя, с его обостренным осознанием необходимости возрождения и невозможности его осуществления»⁶. По мнению А.В. Чернова, И.С. Тургенев в силу мировоззренческих установок в большинстве своих произведений примыкает именно к этому направлению. Мысль исследователя, на наш взгляд, требует существенного уточнения.

Произведения И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского могут служить иллюстрацией двух вариантов художественного осмысления духовного опыта, отраженного в притче о блудном сыне. При этом оба худож-

⁴ *Лотман Ю.М.* О русской литературе классического периода // *Лотман Ю.М.* О русской литературе. СПб., 1997. С. 596, 597.

⁵ *Чернов А.В.* Архетип «блудного сына»... С. 152.

⁶ Там же. С. 153.

ника не дают однозначного истолкования архетипического сюжета, представляя различные ипостаси его воплощения как в собственных биографиях, так и в биографиях своих героев.

Тургенев и Достоевский — писатели-современники, диалогически настроенные по отношению друг к другу. Вопросам их эстетической и идеологической полемики посвящена обширная литература⁷. Один из аспектов этой полемики — проблема «отцов и детей», принадлежащая к категории вечных и восходящая в своем литературном генезисе к евангельскому архетипу, реализованному, наряду с притчей о блудном сыне, в целом ряде библейских текстов⁸. Известен замысел Достоевского написать своих «Отцов и детей», полемически направленный в сторону трактовки этой проблемы Тургеневым. В Подготовительных материалах к «Подростку» под заголовком «Идея» помещена запись: «„Отцы и дети“ — дети и отцы» (XVI, 45)⁹, отражающая размышления Достоевского, инициированные тургеневским текстом.

Анализ функционирования архетипического мотива, восходящего к евангельской притче о блудном сыне в текстах Достоевского и Тургенева, позволяет обнаружить точки соприкосновения и отталкивания писателей в решении вопросов, связанных с проблемами духовного самоопределения современного человека, его веры и неверия.

⁷ Назовем некоторые исследования: Буданова Н.Ф. Проблема «отцов» и «детей» в романе «Бесы» // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 1. Л., 1974. С. 164–188; Батюто А.И. Достоевский и Тургенев в 60–70-е годы // Русская литература. 1979. № 1. С. 58–67; Буданова Н.Ф. Диалог с автором «Нови» в «Дневнике писателя» за 1977 г. // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 5. Л., 1983. С. 142–162; Она же. «Спор» Достоевского с тургеневским Потугиным о прекрасном // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 6. Л., 1985. С. 92–106; Она же. Достоевский и Тургенев: творческий диалог. Л., 1987; Назиров Р.Г. Вражда как сотрудничество // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход: Исследования разных лет: Сб. ст. Уфа, 2005. С. 160–188.

⁸ В библейских историях о сыновьях Адама и Евы — Авеле и Каине, об Аврааме и его сыне Исааке, о взаимоотношениях Исаака и его сыновей Иакова и Исава и др.

⁹ Произведения Ф.М. Достоевского цит. по изданию: Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., СПб., 1972–1990 (с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами в скобках после цитаты).

*Трансформация притчевого сюжета о блудном сыне
в повествовательной структуре романов И.С. Тургенева*

Вопрос о функционировании архетипа блудного сына в сюжетах тургеневских романов в современном литературоведении является спорным. Так, например, по мнению А.В. Чернова: одинокий, «нехристианский» герой Тургенева постоянно возвращается, но это возвращение особой природы. Он «возвращается не к истоку, не к Отцу, а лишь к самому себе»¹⁰. Исследователь исходит из понимания Тургенева как «нехристианского» писателя, которому чужд религиозный взгляд на мир и человека. Мотив возвращения в романе Тургенева А.В. Чернов объясняет его философскими воззрениями: «Тургенев-художник глубоко чувствует неумолимый ритм возвращения, организуя человеческое бытие. Отсюда постоянные „кольцевые“ композиции его повестей и романов»¹¹.

Следует отметить, что взгляд на Тургенева как на бесспорного атеиста опровергнут в ряде современных исследований. Сложному процессу религиозного самоопределения писателя посвящена, например, работа В.Н. Топорова «Странный Тургенев», где показано, что вопросы веры волновали Тургенева на протяжении всего его творчества, особенно в конце жизни. Исследователь указывает на автобиографический контекст, который обнаруживается в изображении духовных исканий тургеневского героя, в том числе и в вопросах веры. Строчки из юношеской поэмы Тургенева «Стено» («...я, / Как неба, жажду веры... жажду долго, / А сердце пусто до сих пор») по мнению В.Н. Топорова — свидетельство мучительного осознания собственной неспособности постичь душу христианского вероучения, которое испытывал начинающий писатель. «Это отсутствие веры осознавалось как его личная ущербная особенность: что значит вера — об этом он догадывался, общаясь с людьми глубоко религиозными и черпавшими в вере жизненную силу... Сам он дара веры был лишен или не сумел его развить»¹². Вместе с тем, отмечает В.Н. Топоров, неуверенность в своей принадлежности к христианству не мешала писателю быть обладателем и носителем христианских представлений о нравственности: «Обладая высокими качествами души, которые можно считать христианскими по преимуществу, стремясь и в жизни своей быть (точнее — вести себя) христианином, Тургенев

¹⁰ Чернов А.В. Архетип «блудного сына»... С. 156.

¹¹ Там же.

¹² Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998. С. 44.

целомудренно никогда не называл себя христианином»¹³. Цитируя размышления писателя: «Имеющий веру, имеет все и ничего потерять не может, а кто ее не имеет, тот ничего не имеет» «И если я не христианин, то это мое личное дело, мое личное несчастье»¹⁴, исследователь приходит к заключению: «Когда внутренний свет мерк и погасал, Тургенев тянулся к иному свету, от него ждал своего спасения, хотя и видел, что тяжелый мрак обступает со всех сторон этот слабый свет»¹⁵.

Мотив блудного сына актуализировался в творческом сознании писателя в связи с его собственным положением «русского европейца»¹⁶, проводящего за границей большую часть жизни. Ф.М. Достоевский причислял его к типу русских людей, которых он назвал «русскими бездомными скитальцами». Намек на Тургенева содержится в высказывании Достоевского о русской интеллигенции, которая «от поколения к поколению, все менее и менее начинает понимать Россию... все более и более изменяет свой взгляд на нее, который у иных сузился, наконец, до размеров микроскопических, до размеров какого-нибудь Карлсруэ¹⁷» (XXVII, 15).

Нравственно-психологический комплекс блудного сына, который обнаруживается в биографии Тургенева (уход из дома, отрыв от России, скитания и духовный голод), коррелирует с основными структурными элементами притчевого сюжета, отразив общие для того поколения коллизии, связанные с семейными взаимоотношениями, с духовным самоопределением человека. Нравственные уроки евангельской притчи нашли, в свою очередь, отражение в жизненных историях тургеневских героев, проходящих путь духовных исканий.

Вечная проблема взаимоотношений между поколениями занимает важное место в романе «Дворянское гнездо» (1858). Метафизический план притчевого сюжета получил преломление в вопросах веры и связанных с ними перипетиях духовных исканий ряда персонажей романа. Впервые мотив блудного сына возникает в жизнеописании Ивана

¹³ Топоров В.Н. Станный Тургенев. С. 45.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ О феномене «русского европейца» в русской культуре и в жизненной практике поколения русских людей, к которому принадлежал И.С. Тургенев, см.: Кантор В.К. Русский европеец как явление культуры (философско-исторический анализ). М.: Наука, 2001.

¹⁷ Карлсруэ — небольшой европейский городок, на сцене оперного театра которого выступала Полина Виардо, — одно из мест пребывания И.С. Тургенева за границей; в Карлсруэ учился вести хозяйство в русском поместье герой «Дыма» Литвинов.

Петровича Лаврецкого — «русского европейца», утратившего духовную связь с Россией, что соотносится с притчевым «расточением имения своего». В его истории представлена судьба поколения 1830-х гг. — либералов-западников, оторвавшихся от родных корней и так и не смогших к ним вернуться. Предваряя повествование о своем главном герое — Федоре Ивановиче Лаврецком рассказом о «духовном блюде» его отца, автор тем самым указывает причину духовных блужданий молодого поколения, которую он видит в «отступничестве» отцов. Писатель возлагает надежды на «сыновей», которые должны завершить процесс «возвращения в родной Дом». В «Дворянском гнезде» эта роль отводится Федору Лаврецкому.

Сюжетная схема притчи, имеющая циклический характер, «проигрывается» в сюжетной линии героя дважды. Первый круг — отъезд из дома—учеба—женитьба—дом — это как бы репетиция истории блудного сына: «Молодой Лаврецкий отправился в Москву, куда влекло его темное, но сильное чувство...»¹⁸ (6, 43). Возвращается он домой после своей свадьбы, желая завести собственное гнездо. Однако этот приезд еще нельзя назвать возвращением, ибо приезжает в Лаврики и вскоре уезжает за границу Лаврецкий не по своей воле, а по желанию жены.

Второй круг жизненных скитаний Лаврецкого — отъезд из дома—жизнь за границей—растрата жизненных сил впустую—возвращение домой — предвещает ссору с сестрой отца, Глафирой Петровной. Любопытно, что Тургенев варьирует актантную структуру притчи: в романе нет отца, от которого уходит герой, нет и старшего брата — обоих замещает тетка. Ее проклятие племянника за то, что тот нарушает ее права на родительский дом, рифмуется с поведением старшего сына в притче, который не доволен радостью отца при возвращении младшего сына.

Жизнь Федора Лаврецкого за границей, сопровождающаяся искушениями духа и плоти, совпадает со следующей фазой архетипического сюжета, каковой является «неправедная жизнь». Это понятие у Тургенева связано, прежде всего, с нарушением природного цикла человеческого бытия, с «выпадением из круга», под которым понимается и семейный, родовой круг. Тургенев изображает в романе крайнюю степень отпадения от дома — отъезд за границу и измену национальным традициям и образу жизни, что приравнивается к ду-

¹⁸ Произведения Тургенева цит. по изданию: *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1981–1986 (с указанием тома и страниц арабскими цифрами в скобках).

ховной смерти¹⁹. В результате возвращение героя в отеческий дом изображается как духовное воскресение (ср. в притче: «Сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся» (Лк. 15: 24)). Теперь возвращение домой для Лаврецкого — это серьезный шаг, требующий душевной готовности; даже после окончательного разрыва с женой он не сразу решается вернуться на родину, поехав не в Россию, а в Италию: «Он сам не знал, почему он выбрал именно Италию; ему, в сущности, было все равно, куда ни ехать, — лишь бы не домой» (6, 54–55). И только спустя четыре года «он почувствовал себя в силах возвратиться на родину, встретиться со своими» (6, 54–55). Здесь возникает еще одна вариация актантажной структуры романа в ее отношении к притче. В евангельском тексте блудного сына встречает отец: «Встал и пошел к отцу своему. И когда он был еще далеко, увидел его отец и целовал его» (Лк. 18: 20). В эпизоде возвращения тургеневского героя функции отца, принявшего блудного сына под родительский кров, выполняет слуга Федора Лаврецкого Антон²⁰: «Белоголовый человек, весьма, по-видимому, юркий, уже стоял, широко и криво расставив ноги, на последней ступеньке...» (6, 61)²¹.

То, что Лаврецкого принимает под родной кров крестьянин, а не его кровный отец, умерший, так и не выйдя из состояния «духовного блуда», — один из ключевых смыслообразующих элементов романа, если вспомнить, что мать Лаврецкого — крестьянка. Таким образом, возвращение героя в родовое гнездо, дом прадеда Андрея Лаврецко-

¹⁹ См. об этом: *Шатин Ю.В.* Отъезд за границу: Судьба мотива в русской классической литературе // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999. С. 392–396.

²⁰ Имя Антон, не самое распространенное среди русских крестьян, дает повод обратиться к его культурному ореолу, маркирующему неслучайность его появления в тексте Тургенева. Крестьянин Антон, способствующий душевному исцелению Федора Лаврецкого, посредством имени связан с христианским святым Антонием Палуянским, излечившим гневливого сына («Юноша, отрезавший свою ногу в порыве раскаяния в том, что пнул ею свою мать, получил ее обратно, чудодейственным образом восстановленную Антонием» (*Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996. С. 69)). Мощи другого святого — Антония Великого, по представлению христиан, обладали исцеляющей силой (*Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1978–1980. Т. 1. С. 18).

²¹ Эта поза почти с точностью будет повторена Тургеневым в романе «Отцы и дети» в описании встречи Базарова с его отцом: «...увидал на крыльчке господского домика высокого, худощавого человека, с взъерошенными волосами... Он стоял растопырив ноги...» (7, 105).

го, прочитывается как возвращение к родным национальным корням — в русский Дом. Федор Лаврецкий совершил то, что не удалось его отцу — Ивану Лаврецкому.

В эпизоде возвращения Тургенев обыгрывает евангельский мотив пира. Его подобием оказывается накрытый в доме стол, хотя вместо откормленного теленка для него была «поймана, зарезана и ошипана старая курица»: «Антон накрыл и убрал стол, поставил перед прибором почерневшую солонку аплике о трех ножках и граненый графинчик с круглой стеклянной пробкой и узким горлышком; потом доложил Лаврецкому певучим голосом, что кушанье готово, — и сам стал за его стулом, обернув правый кулак салфеткой и распространяя какой-то крепкий, древний запах, подобный запаху кипарисного дерева» (6, 63). Сам процесс накрывания на стол своей торжественностью и поставляемыми предметами напоминает ритуальное действие: здесь есть и треножник (солонка), и священный сосуд (графинчик), и запах кипарисного дерева²². Вся сцена завершается традиционным жестом старика: «раза два перекрестился» (6, 64), словно закрепляющим ритуальность возвращения героя.

Далее автор показывает постепенное преображение Федора Лаврецкого; важным событием для него становится возвращение забытого во время молитвы в церкви: «Чинно стоявший народ, родные лица, согласное пение, запах ладану, длинные косые лучи от окон, самая темнота стен и сводов — все говорило его сердцу» (6, 97). В конце обедни, на которой он оказался благодаря Лизе, его душа открывается Богу: «...он попросил другой душе — покоя, своей — прощенья...» (6, 97).

Собственно возвращение Федора Лаврецкого начинается с монолога: «„Вот когда я попал на самое дно реки“, — сказал он самому себе не однажды. <...> ...Ветер листком не шевельнет; ласточки несутся без крика одна за другой по земле, и печально становится на душе от их безмолвного налета. <...> „Вот когда я на дне реки, — думает опять Лаврецкий. — И всегда, во всякое время тиха и неспешна здесь жизнь — думает он, — кто входит в ее круг, — поко-

²² Кипарисовое дерево, обладающее твердостью и стойким ароматом, издавна использовалось как материал для изготовления крестиков, образков и других священных предметов, предназначенных для церковного богослужения. Запах кипариса, как и ладана, у христиан почитается как священный (см.: Библейская энциклопедия. М., 1990. С. 393. Репринтное воспр. издания: Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия. Труд и издание Архимандрита Никифора. М.: Типография А.И. Снегиревой, 1891.)

рился: здесь только тому и удача, кто прокладывает свою тропинку не торопясь, как пахарь борозду плугом. И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши!.. На женскую любовь ушли мои лучшие года, пусть же вытрезвит меня здесь скука, пусть успокоит меня, подготовит к тому, чтобы я умел не спеша делать дело“.

<...> ...Лаврецкий не мог оторваться от созерцания этой уходящей, утекающей жизни; скорбь о прошедшем таяла в его душе как весенний снег, — и странное дело! — никогда не было в нем так глубоко и сильно чувство родины» (6, 64–65).

В размышлениях Лаврецкого обнаруживаются фазы, совпадающие с элементами сюжета притчи о блудном сыне. Свое прошлое он рассматривает как «блуд» («на женскую любовь ушли мои лучшие года» — ср. в притче о блудном сыне сказано как о «расточившем имение свое с блудницами» (Лк. 15: 30)), а жизнь в родном гнезде — как круг «вечного возвращения», из которого он выпал. Подобно блудному сыну в притче, Лаврецкий испытывает потребность искупить свое отступничество трудом на земле («прокладывать свою тропинку не торопясь, как пахарь борозду плугом», «дело делать»).

В финале романа мы видим тургеневского героя, в жизни которого «совершился, наконец, перелом, тот перелом, которого многие не испытывают, но без которого нельзя оставаться порядочным человеком до конца» (6, 157). Стремясь быть хорошим хозяином, научиться пахать землю и трудиться не для одного себя, Лаврецкий возвращается к своему природному предназначению, осознавая это как свой долг перед следующими поколениями — «детьми и внуками»: «Играйте, веселитесь, растите, молодые силы, — думал он, и не было горечи в его думах, — жизнь у вас впереди, и вам легче будет жить: вам не придется, как нам, отыскивать свою дорогу, бороться падать и вставать среди мрака; мы хлопотали о том, как бы уцелеть — и сколько из нас не уцелело! — а вам надобно дело делать, работать, и благословение нашего брата, старика, будет с вами. А мне, после сегодняшнего дня, после этих ощущений, остается отдать вам последний поклон — и хотя с печалью, но без зависти, безо всяких темных чувств, сказать, в виду конца, в виду ожидающего Бога: „Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!“» (6, 158).

В этом последнем внутреннем монологе героя явственно слышны отголоски заключительных стихов притчи о блудном сыне — возвращение к Отцу. Мотив «ожидающего Бога» звучит надеждой на оправдание жизни, кажущейся Лаврецкому бесполезной (ср. в притче: «И когда он был еще далеко, увидел его отец его и сжалился» (Лк. 15: 20)). Но у этой надежды есть мотивация: вернувшись к своим истокам, Федор Лаврецкий восстанавливает нарушенную гармонию,

занимает в родовом круге то место, которое было ему предназначено изначально, что существенно корректирует отношение к герою как «лишнему человеку» и делает его благословение будущему поколению вполне оправданным.

В названии романа «Отцы и дети» (1862) в свернутом виде обозначен конфликт, также восходящий к сюжету притчи о блудном сыне из Евангелия от Луки, в форме семейной истории повествующей о взаимоотношениях человека (сына) и Бога (отца) и о разрешении духовно-нравственного конфликта через покаяние и прощение.

Сюжетные коллизии притчи прочитываются в жизненных историях главных персонажей романа: Аркадия и Павла Петровича Кирсановых и Евгения Базарова. При этом в каждом случае сюжетная схема претерпевает определенную трансформацию. Начало романа отсылает к финалу притчи. Сравним два эпизода:

И когда он был далеко еще,
увидел его отец его и
сжалился; и побежав пал ему
на шею и целовал его...
(Лк. 15: 15).

—Аркаша! Аркаша! — закричал
Кирсанов, и побежал, и замахал
руками... Несколько мгновений
спустя его губы уже прильнули к
безбородой, запыленной и загорелой
щеке молодого кандидата
(7, 10).

В обоих эпизодах радость отцов проявляется в поступках и жестах, не подобающих их положению. Евангельский отец, о котором в притче сказано как о почтенном господине, имеющем много наемников и рабов, не просто милостиво принимает блудного сына назад в свой дом, но бежит ему навстречу, подвижимый чувством жалости и любви. Так же поступает отец Аркадия, принадлежащий к аристократической, генеральской семье. Николай Петрович выехал встречать сына и прождал его на постоялом дворе «часов около пяти», в то время как его брат Павел Петрович поступает в соответствии с аристократическими правилами: «Он хотел было выехать со мной к тебе навстречу, да почему-то раздумал», — сообщает Аркадию Николай Петрович (7, 12).

При сходстве обеих ситуаций следует отметить различие в сюжетно-композиционной функции эпизода возвращения в евангельской притче и романе. Если в притче эпизод возвращения блудного сына принадлежит ее завершающей части, то в романе он становится завязкой в сюжетной линии Аркадия Кирсанова и романа в целом. Различна и смысловая наполненность указанных эпизодов: если в притче блудный сын возвращается в Дом Отца с покаянием, признав свои заблуждения, то в романе с возвращением сына начинается разлад в его отношениях с отцом. Аркадий пытается играть неподобающую

ему роль, присвоив себе право прощать отца. Николай Петрович, который говорит, что у него «всегда были особенные принципы насчет отношений отца к сыну» (7, 14), имея в виду равноправие, с первого момента встречи с Аркадием оказывается в зависимом положении: «Николай Петрович казался гораздо встревоженнее своего сына; он словно потерялся немного, словно робел» (7, 11), в то время как Аркадий испытывает «чувство снисходительной нежности к доброму и мягкому отцу, смешанное с ощущением какого-то тайного превосходства» (7, 15). Сын ведет себя бестактно, снисходительно похлопывая отца по плечу, любуясь своим «взрослым» великодушием, «наслаждаясь сознанием собственной развитости и свободы», он прощает ему увлечение Фенечкой, словно «отпускает» отцу его «грех». Произнося верные по своей сути слова, которые должны были бы расставить все по своим местам: «сын отцу не судья, и в особенности я, и в особенности такому отцу, который, как ты, никогда ни в чем не стеснял моей свободы» (7, 23), Аркадий «чувствовал себя великодушным, однако в то же время понимал, что читает нечто вроде наставления отцу» (7, 23). В результате отец и сын окончательно меняются местами и сцена заканчивается прощением сыном «блудного отца», что становится своеобразным перевертышем евангельского эпизода: «Николай Петрович хотел что-то вымолвить, хотел подняться и раскрыть объятия... Аркадий бросился ему на шею» (7, 24).

Аркадий идет наперекор традиции и самой природе, разрушая основы естественного неравенства между сыном, с его небогатым жизненным опытом, и многое уже пережившим отцом. Считая себя нигилистом, Аркадий тем самым отказывается от традиционного «наследия» предков-отцов. Желая быть независимым, он не жаждет приобщиться к ценностной «пище отца», с напускным равнодушием отвергая то, что так дорого сердцу Николая Петровича: музыку, поэзию, природу. Все это автор представляет вариантом «духовного блюда», внутреннего ухода из дома. Хотя в глубине души Аркадий остается сердечным, глубоко чувствующим «домашним» юношей, скрывающим за маской равнодушия любовь к отцу и к своему дому. Уже в первую ночь под родительским кровом им овладевает радостное чувство: «Сладко засыпать в родном доме, на знакомой постели, под одеялом, над которым трудились любимые руки, может быть, руки нянюшки. Аркадий вспомнил Егоровну и вздохнул, и пожелал ей царствия небесного... О себе он не молился» (7, 20). Последнее замечание автора («О себе он не молился»), очевидно, неслучайно. Аркадию кажется, что он не нуждается в помощи Бога. Вместе с тем внутренняя религиозность героя дает надежду на возвращение его «заблудшей души» в Дом Отца.

Толчком к истинному возвращению Аркадия в родительский дом стала любовь к Кате. Если в евангельской притче блудный сын «расточил имение свое, живя распутно», то для Аркадия любовь имеет очищающее значение. Знаменательна семантика имен Аркадия и Кати: имя Аркадий — от античной Аркадии, идеальной страны счастливой, беззаботной жизни²³; Екатерина в переводе с греческого означает «чистая». Симптоматично, что чувство любви к Кате приближает Аркадия и к отцу. В финале романа он предстает «рьяным хозяином, и „ферма“ уже приносит довольно значительный доход» (7, 186). Этот эпизод рифмуется с тем эпизодом евангельской притчи, где младший сын по возвращении просит принять его «в число наемников», чтобы работать на поле отца. «Хозяйствование» Аркадия на ферме — знак в первую очередь щедрости и добросердечия Николая Петровича, что соотносится со щедростью и всепрощением отца из евангельской притчи.

Таким образом, пройдя через юношеские увлечения нигилистическими идеями, носителем которых в романе является Базаров, и ценя либерализм и аристократизм своего дяди Павла Петровича Кирсанова, Аркадий все-таки выбирает третий путь — путь своего отца. Он стал продолжателем его дела на земле, привел в дом жену, что является залогом того, что жизнь в Отчем Доме не прекратится. В последней главе романа мы видим семейную идиллию в доме Кирсановых. Сцена застолья — заключительная в истории взаимоотношений отца и сына — свидетельствует о восстановлении гармонии в семье, отсылая в подтексте к финальному пиру притчи: «Ровно в три часа все собрались к столу... Павел Петрович восседал между Катей и Фенечкой; „мужья“ пристроились возле своих жен. Знакомцы наши изменились в последнее время: все как будто похорошело и возмужало...» (7, 184).

В картине семейного счастья Аркадия и Кати, всего дома Кирсановых, нарисованной в теплых, светлых тонах, сквозит тоска по семейному гнезду самого Тургенева, который так и не обрел покоя в семье. Не случайно в письме к Герцену от 16 (28) апреля 1862 г. он признавался в том, что Николай Петрович — его *alter ego*: «Н.П. — это я...» (7, 444 (примеч.)). Но не в меньшей степени Тургенев мог бы сказать это и в отношении другого своего героя — Павла Петровича Кирсанова.

С первых же страниц романа автор изображает старшего среди братьев Кирсановых как чужого в своем родовом поместье. В истории Павла Петровича, представленной в изложении Аркадия, явно обнаруживаются фазы архетипического сюжета: уход из дома («Павел

²³ Словарь иностранных слов. М., 1990. С. 53.

Петрович Кирсанов воспитывался сперва дома, так же, как и младший брат его Николай, потом в пажемском корпусе» (7, 30)), распутная жизнь («...он сам себя баловал, даже дурачился, даже ломался... Женщины от него с ума сходили... <...> Павел Петрович ни одного вечера не проводил дома, славился смелостью и ловкостью... <...> Десять лет прошло таким образом, бесцветно, бесплодно и быстро, страшно быстро» (7, 30, 32)). Переломным моментом в жизни Павла Петровича стала смерть его возлюбленной княгини Р., после чего он «вступал в то смутное, сумеречное время, время сожалений, похожих на надежды, надежд, похожих на сожаления» (7, 33). Наступил тот период в жизни Павла Петровича, который совпадает с фазой евангельского мотива, обозначенного как «расточение имени своего»: «потеряв свое прошедшее, он все потерял» (7, 33). Следующим этапом стало возвращение в родительский дом.

Функции отца, принявшего блудного сына под родительский кров, выполняет в романе младший брат — Николай Петрович, в чем можно увидеть новую трансформацию актантных отношений притчи: старший брат заступает место младшего, блудного, а младший брат — место отца. Притчевые реминисценции отчетливо слышны в сцене беседы братьев в VII главе: «— Я был еще глуп и суетлив тогда, — отвечал Павел Петрович, — с тех пор я угомонился, если не поумнел. Теперь, напротив, если ты позволишь, я готов навсегда у тебя поселиться. Вместо ответа Николай Петрович обнял его...» (7, 33). Таким образом, завершился круг, совпадающий с внешним, эмпирическим уровнем притчевого сюжета. Но, несмотря на то что «физическое» возвращение Павла Петровича в родительский дом состоялось, на протяжении всего романа он остается в состоянии «духовного блуда». Вернувшись в дом отца, Павел Петрович оказался в нем чужим: за время ухода он не только потерял связи со своими родовыми корнями, ему стали чужды законы и традиции русского Дома: «Он стал читать, все больше по-английски; он вообще всю жизнь свою устроил на английский вкус...» (7, 33).

Павла Петровича Кирсанова можно назвать духовным братом Ивана Петровича Лаврецкого; возможно, автор неслучайно дает им одинаковые отчества, в чем также есть семантика отречения. И Павел Петрович Кирсанов, и Иван Петрович Лаврецкий совершают отречение от своего дома и от веры, подобно апостолу Петру. Однако последняя фаза апостольского сюжета: возвращение — остается в их судьбах нереализованной. В конце жизни Павел Петрович Кирсанов вновь покидает родительский дом и Россию, продолжая свой путь блудного сына. За границей с ним происходит метаморфоза, подобная той, что случилась в конце жизни с Иваном Петровичем Лаврецким:

«Он придерживается славянофильских воззрений; известно, что в высшем обществе это считается *tres distingue*. Он ничего русского не читает, но на письменном столе у него находится серебряная пепельница в виде мужицкого лапта» (7, 186–187). Автор не скрывает иронии, повествуя о мнимом патриотизме Павла Петровича. Жизнь за границей, вдали от дома становится еще одним тяжелым испытанием для него: «...жить ему тяжело...тяжелей, чем он сам подозревает» (7, 187). Повествование о судьбе Павла Петровича заканчивается картиной, свидетельствующей о том, что страдания привели его в русскую церковь, но сердце его еще не открыто для веры: «Стоит взглянуть на него в русской церкви, когда, прислонясь в сторонке к стене, он задумывается и долго не шевелится, горько стиснув губы, потом вдруг опомнится и начнет почти незаметно креститься...» (7, 187).

В истории Павла Петровича представлена судьба поколения либералов-западников, которые оторвались от родных корней и так и не смогли к ним вернуться, в чем содержится и отчетливый отзвук авторской самоиронии.

Архетип блудного сына лежит в основе и сюжетной линии Евгения Базарова. Ю.В. Лебедев выделяет два круга духовных странствий Базарова: «Тургенев дважды проводит Базарова по кругу: Марьино, Никольское, родительский дом»²⁴. Однако первый уход Евгения из родительского дома состоялся вне рамок сюжетного действия. Автор лишь отмечает, что Базаров не был дома три года. «Самоломанным» он называется себя потому, что в его жизни был этот период ухода, когда ему пришлось «ломать себя», искореняя в своей душе то, что заложено домашним воспитанием, не соответствующим его вновь приобретенным убеждениям. Поэтому первой точкой отсчета в духовной истории Базарова является родительский дом, а не Марьино (как утверждает Ю. Лебедев), которое находится на пути движения героя домой.

Схематически скитания Базарова можно представить в виде двух концентрических траекторий, вторая из которых меньше (назовем их условно вслед за Ю. Лебедевым кругами). Точкой, соединяющей эти два круга, является Дом — точка ухода и возвращения, как и в евангельской притче. Причем второй круг расположен зеркально по отношению к первому: Дом—Марьино—Никольское—Дом—Никольское—Марьино—Никольское—Дом.

Собственно возвращение Базарова домой начинается с Никольского, где он впервые ощутил силу любви, законы которой оказались неподвластны рационалистическому объяснению. Вместе с тем в нем

²⁴ Лебедев Ю.В. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети». М., 1982. С. 102.

идет борьба нигилистической идеи с природным, родовым началом²⁵, оживляя память о деде, который «землю пахал». Любовь к Одинцовой сыграла роль катализатора этого процесса.

Решение о первой поездке домой пришло к Базарову, как показало Аркадию, неожиданно: «Я завтра к батьке уезжаю», — заявляет он. Аркадий объясняет это решение необходимостью исполнения «священного долга» (7, 101), в чем слышится нота возвращения. Самим же Базаровым обе поездки к родителям воспринимаются не как возвращение, а только как приезд. Также и родители понимают, что сын приехал домой ненадолго. Матери «смертельно хотелось узнать, насколько времени он приехал, но спросить его она боялась. „Ну, как скажет на два дня“, — думала она, и сердце у ней замирало» (7, 112). Предчувствия матери оправдались: Базаров уехал через три дня. При этом в изображении встречи сына отцом содержатся аллюзии на соответствующий эпизод притчи. Отец выходит навстречу сыну, но не бежит, как его евангельский прообраз, а, пытаясь сдержать свои чувства, стоит на крыльце, «растопырив ноги», «все продолжая курить, хотя чубук так и прыгал у него между пальцами» (7, 105–106). Также и обед, приготовленный матерью, сравним с пиром, устроенным в честь блудного сына, только «говядинки не привезли», в чем слышится намек на евангельского «откормленного теленка». Отсутствие этого важного ритуального элемента в романной сцене семейного торжества символизирует неполноту праздника, его временность.

Второй приезд к родителям, на первый взгляд, продиктован прагматическими целями: на этот раз он заезжает к ним по пути в Петербург. Как предчувствие трагического конца звучат его слова: «Ну-с, вот я и отправился к „отцам“...» (7, 160). В этот приезд Евгений сразу оговаривает время своего пребывания дома: «Я к тебе на целых шесть недель приехал, старина», — говорит он отцу и добавляет: «Я работать хочу...» (7, 171). И действительно, Евгений «стал участвовать в его практике», что уже больше похоже на возвращение блудного сына, который, покайся, просит отца принять его «в число наемников». Однако и в данном случае Базаров ставит условие — «на шесть недель». К окончательному возвращению он еще не готов, как не готов принять веру своих родителей.

Сцена смерти Базарова много раз была объектом анализа и интерпретации со стороны критиков и литературоведов. Большинство из них сходятся во мнении, что он до конца остается верен своим атеи-

²⁵ Имя Евгений в переводе с греческого языка означает ‘благородный’, т.е. принадлежащий к роду.

стическим взглядам²⁶, хотя замечено, что в финале романа усиливается евангельская символика²⁷. Последняя реплика: «Теперь... темнота...» — свидетельствует о том, что Базаров не верит в загробную жизнь и, значит, не верит в Бога. Тем не менее, по словам Достоевского, Тургеневу удалось изобразить, «беспокойного и тоскующего Базарова (признак великого сердца), несмотря на весь его нигилизм» (5, 59). Характеризуя, таким образом, тургеневского героя, Достоевский как бы ставит его в один ряд со своими «беспокойными и тоскующими» персонажами, одержимыми тоской по идеалу, восстающими против Бога и жаждущими веры²⁸.

Финал романа остается открытым: жизненный путь героя завершен, но не прояснена мысль автора относительно его духовного преобразования. Как пишет по поводу финала романа В.А. Чернов, «там, где подлинное, естественное возвращение героя невозможно, а необходимость его осознается художником, возникает возвращение в „снятом“, в том числе мистическом виде»²⁹. В финале романа Тургенев дает читателю надежду, что Бог принял грешную душу Базарова по молитвам родителей: «Неужели их молитвы, их слезы бесплодны? Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна? О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце не скрывалось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядя на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том спокойствии „равнодушной“ природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной» (7, 188).

Здесь авторская мысль напрямую смыкается с идеей евангельской притчи, также повествующей о вечном примирении и о жизни бесконечной. Н. Страхов в рецензии на роман очень точно определил позицию автора: «Тургенев стоит за вечные начала человеческой жизни, за те основные элементы, которые могут бесконечно изменять свои формы, но в сущности всегда остаются неизменными» (7, 447 (примеч.)).

²⁶ Однозначно решается этот вопрос в работе А.И. Батюто: «Скупыми, но отчетливыми штрихами, с помощью беглых реплик и намеков Тургенев обрисовывает цельный образ атеиста, в закоренелом равнодушии которого к религии сомневаться не приходится» (*Батюто А.И.* Тургенев — романист. Л., 1972. С. 57).

²⁷ См. об этом: *Полтавец Е.Ю.* Сфинкс. Рыцарь. Талисман // Недзвецкий В.А., Пустовойт П.Г., Полтавец Е.Ю. И.С. Тургенев. М., 1998.

²⁸ А.И. Батюто высказал предположение, что в Базарове Достоевский увидел потенциального почвенника (См. об этом: *Батюто А.И.* Признаки великого сердца (к истории восприятия Достоевским романа Тургенева «Отцы и дети») // Русская литература. 1977. № 2. С. 22–37).

²⁹ *Чернов В.А.* Архетип «блудного сына»... С. 156.

В романах «Дым» (1867) и «Новь» (1877) Тургенев по-разному решает тему «русских иностранцев». В истории Григория Михайловича Литвинова, героя «Дыма», архетип блудного сына заявлен посредством системы аллюзий. В предыстории героя — жизнь в России, попытки вести хозяйство в имении матери вместе с «одряхлевшим отцом». Свой отъезд за границу он мотивирует необходимостью приобретения знаний: «Он понимал, что имение его матери, плохо и вяло управляемое его одряхлевшим отцом, не давало и десятой доли тех доходов, которые могло бы давать, и что в опытных и знающих руках оно превратилось бы в золотое дно; но он также понимал, что именно опыта и знаний ему недоставало, — и он отправился за границу учиться агрономии и технологии, учиться с азбуки» (7, 254).

Таким образом, в «Дыме» мы имеем дело с тем вариантом интерпретации притчевого сюжета, который был популярен в повестях петровского времени, что согласуется с западническими взглядами Тургенева. Автор «Дыма» остается верен идеям, оформившимся еще в период написания его первого очерка из цикла «Записки охотника», в котором называет Петра Великого по преимуществу русским человеком, русским именно в своих преобразованиях, на том основании, что этот великий русский реформатор проявил, по мнению писателя, капитальную черту русского характера. Путь приобщения к плодам западной цивилизации для русского человека и для России оценивается Тургеневым как исторически необходимый. Для Литвинова учеба за границей (в Мекленбурге, в Силезии, в Карлсруэ, в Бельгии и в Англии) стала тем необходимым «искусом»³⁰, который должен был подготовить его к деятельности на благо России. Литвинов «трудился добросовестно, приобрел познания: нелегко они ему давались; но он выдержал искус до конца, и вот теперь, уверенный в самом себе, в своей будущности, в пользе, которую он принесет своим землякам, пожалуй, даже всему краю, он собирается возвратиться на родину» (7, 254). Однако планы героя рухнули в одночасье, когда в его жизнь вошло страстное чувство к Ирине: «...им овладел ужас при мысли, что будущность, его почти завоеванная будущность, опять заволоклась мраком, что его дом, его прочный, только что возведенный дом внезапно пошатнулся...» (7, 342).

Понятие «дом» в данном случае трактуется Тургеневым в духе христианских представлений о доме-душе: нарушенный душевный

³⁰ Слово «искус» употребляется в данном случае Тургеневым в значении, 'испытание', 'опыт', 'проба'. См. о семантике слова «искус»: *Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка* Т. 2. С. 52. (В. Даль приводит пословицу: «Искусом до всего дойдешь»).

покой, который герой связывал с планами возвращения на родину, под родной кров, созданием семейного очага с любимой женщиной — своим «ангелом-хранителем», ассоциируется в его сознании с пошатнувшимся домом. С этого момента в романном повествовании возникает мотив бесовского наваждения, искушения плоти и духа, через которые проходит герой, прежде чем вновь вернуться в свой Дом.

Весь облик искусительницы Ирины дан в inferнальных тонах: «...образ Ирины так и воздвигался перед ним в своей черной, как бы траурной одежде <...> Испорчена до мозга костей... но горда как бес. У Литвинова защемило на сердце, холодно ему стало, физически холодно: мгновенная дрожь пробежала по телу, слабо стукнули зубы» (7, 342). Перипетии взаимоотношений Литвинова с Ириной сопровождаются комментариями автора, передающими ощущения, которые испытывает герой, погружающийся в темную бездну, сродни преисподней: «Он чувствовал одно: пал удар, и жизнь перерублена, как канат, и весь он увлечен вперед и подхвачен чем-то неведомым и холодным. Иногда ему казалось, что вихорь налетел на него, и он ощущал быстрое вращение и беспорядочные удары его темных крыл...» (7, 347); «Темная бездна внезапно обступила его со всех сторон, и он глядел в эту темноту бессмысленно и отчаянно» (7, 391).

Контрастен портрету Ирины облик Татьяны, которую Литвинов называет «мой ангел, мой добрый гений», «с удивительным выражением кротости в умных, светло-карих глазах, с нежным белым лбом, на котором, казалось, постоянно лежал луч солнца» (7, 341).

Философия любви у Тургенева включает в себя романтические представления о любви как высшей сфере духовной жизни человека. Вместе с тем трудно согласиться с Г.Б. Курляндской, которая считает, что Тургенев «принял идеал единства естественного и нравственного в любви, чувственного и духовного в ней, но при этом освободил любовь от так называемой трансцендентной сущности»³¹. Любовь для Тургенева и его героев — всегда нечто непостижимое, неподвластное разумному объяснению, несущее как жизнь, так и смерть. «О взаимной связи любви и смерти в самом их едином корне и, следовательно, об их родстве и, более того, близнечестве Тургенев, конечно, знал, как знали об этом и поведали миру Тютчев и Бодлер», — замечает В.Н. Топоров³², говоря о мистической концепции любви у Тургенева. В романе «Дым» наблюдается усиление «мистического элемента», обусловленного мировоззренческим кризисом писателя, что прояви-

³¹ Курляндская Г. Б. Художественный метод Тургенева-романиста. Тула, 1972. С. 32.

³² Топоров В.Н. Странный Тургенев. С. 54.

лось и в его трактовке любви. Здесь представлены два типа любви, которые сталкиваются в душе героя почти в духе Достоевского — «черт с Богом борются».

Любовь к Ирине и измена своему ангелу-хранителю Татьяне переживается Литвиновым как болезнь «по медицинской части недоступная», подобная той, о которой он узнал накануне из письма отца, писавшего, что его «дворовый человек Никанор Дмитриев был одержим болезнию, по медицинской части недоступною... а причиной он сам, Никанор, ибо свое обещание перед некой девицей не исполнил» (7, 278)³³. Только после возвращения в свое поместье Литвинов постепенно возвращается к жизни: «И дух в нем окреп: он снова стал походить на прежнего Литвинова. <...> ...Исчезло мертвенное равнодушные, и среди живых он снова двигался и действовал, как живой» (7, 401).

Симптоматично, что его окончательное воскресение³⁴ происходит только после покаяния. «Повинную голову принес», — говорит о нем Капитолина Марковна, когда Литвинов, «упав перед Татьяной на колени, лобызал край ее одежды» (7, 405).

Следует заметить, что возвращение героя в романе «Дым» отличается от других «возвращений» тургеневских героев, представленных в «Дворянском гнезде» или «Отцах и детях». Блудного сына в «Дыме» воскрешает к жизни всепрощающая любовь женщины. В финале романа автор по-новому варьирует притчевые актантно-предикативные отношения: место отца замещают две женщины — тетушка Капитолина Марковна и Татьяна. Встречая раскаявшегося Литвинова, обе они ведут себя, подобно отцу из притчи: он издали видит на балконе ожидающую его Татьяну, женщину в белом. Капитолина Марковна встречает Литвинова на крыльце вне себя от радости (ср. реакцию отца Евгения Базарова).

Поза Литвинова, стоящего на коленях перед Татьяной, воспринимается как покаянная, отсылающая к традиционным изображениям финального эпизода притчи о блудном сыне (например, на известной

³³ Письмо с историей Никанора Дмитриева, которое повеяло на Литвинова «степной глушью, слепым мраком заплесневшей жизни», неслучайно введено в текст романа и выполняет профетическую функцию, предсказывая самому Литвинову наказание за то, что он тоже «свое обещание перед некой девицей не исполнил». То, что казалось ему суеверием, оказалось проявлением одной из загадок любви.

³⁴ Состояние Литвинова, когда он получил письмо от Татьяны с приглашением посетить ее с Капитолиной Марковной, сравнивается автором с воскресающей по утру землею: «И легко ему стало вдруг и светло... Так точно, когда солнце встает и разгоняет темноту ночи» (7, 401).

картине Рембрандта «Возвращение блудного сына» и на лубочных картинках, иллюстрирующих притчу). Неслучаен выбор имени героини, которое прочитывалось современниками Тургенева в пушкинском контексте³⁵ — как знак ее душевной «русскости»: именно Татьяна призвана возродить Литвинова к новой жизни. Его возвращение к ней в финале романа сигнализирует об окончании духовных скитаний, возвращении домой. Пейзаж, обрамляющий новенький домик Татьяны, который «стоял на холме, над небольшой речкой, посреди недавно разведенного сада» (7, 404), выполняет здесь символическую функцию, вызывая отчетливые ассоциации с райским топомосом.

Мотив возвращения на русскую почву получил свое завершение в последнем романе писателя «Новь» — в судьбе Соломина. В конце подготовительных материалов к роману появляется запись: «почва!» (9, 422). «Отысканием почвы»³⁶ заняты и другие герои романа: Кисляков «уверял, что он первый отыскал наконец „почву“» (9, 228), Нежданов «упомянул даже об отыскании почвы» (9, 253). Однако по-настоящему вернулся на русскую почву только Соломин — сын дьячка, отпущенный мудрым отцом «в обучение», учившийся в Англии, овладевший европейскими знаниями и основавший свое дело в российской глубинке — «где-то там, в Перми, на каких-то артельных началах» (9, 384).

Таким образом, судьбы романских героев Тургенева отражают непреложность идеи, зафиксированной в Евангелии: «неизбежность возвращения к истоку, к Богу-Отцу, через падение, искупление, право быть тем, чем должен быть человек изначально как творение и подобие Божие»³⁷.

³⁵ Об инверсиях сюжетных ситуаций романа Пушкина «Евгений Онегин» в произведениях Тургенева см.: *Гольцер С.В.* Роман И.С. Тургенева «Дым» в свете онегинской традиции // Молодая филология: Сб. науч. тр. Вып. 3. Новосибирск, 2001. С. 32–43. *Печерская Т.И.* «Ужель та самая Татьяна?» (Инверсии пушкинского сюжета в романе Тургенева «Отцы и дети») // Материал к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы. Новосибирск, 2002. С. 130–137.

³⁶ Понятие «почва» широко использовалось в публицистике 1860–80-х гг., но, прежде всего, оно связывалось с идеологической концепцией почвенничества, сформулированной Ф.М. Достоевским в его журнале «Время». Тургенев, диалогически настроенный по отношению к Достоевскому, вводя это понятие в свой роман, продолжает идеологический спор с Достоевским по поводу перспектив развития России.

³⁷ *Чернов В.А.* Архетип «блудного сына»... С. 152.

*Архетип блудного сына
в сюжетной структуре произведений Ф.М. Достоевского*

Причины появления мотива блудного сына в раннем творчестве Ф.М. Достоевского трактуются в литературоведении с учетом влияния на начинающего писателя различных факторов. Так, например, Т.И. Печерская рассматривает его в связи с «чиновничьим» сюжетом как одним из самых популярных сюжетов натуральной школы³⁸. Представляется, что появление в раннем творчестве Достоевского мотива блудного сына обусловлено не только историко-литературной ситуацией, но в не меньшей степени связано с автобиографическим контекстом, исследование которого позволяет пролить свет на истоки идей и образов, воплотившихся в произведениях писателя³⁹. Время, когда Достоевский вошел в самостоятельную жизнь и в литературу, совпадает с появлением на общественной арене нового поколения деятелей, пытающихся исправить «ошибки отцов». Проблема взаимоотношений «отцов» и «детей», отражающая одну из важнейших коллизий эпохи, будет решаться Достоевским на протяжении всего творчества.

В трансформированном виде историко-автобиографический подтекст, в котором прочитывается евангельский мотив блудного сына, обнаруживается в интерпретации Петербурга как своеобразного двойника автора в «Петербургской летописи» (1847). Оппозиция Петербург/Россия эксплицируется Достоевским с помощью агнативных категорий. Представляя взаимоотношения Петербурга с Россией как историю отпадения «младшего, балованного сынка» от устоев, которым остался верен «почтенный папенька» (олицетворяющий российскую провинцию), автор обыгрывает коллизию евангельской притчи: «Не знаю, прав ли я, но я всегда воображал себе Петербург (если позволят сравнение) младшим, балованным сынком почтенного папеньки, человека старинного времени, богатого, тороватого, рассудительного и весьма добродушного» (XVII, 20). Сынок этот, как выражается Достоевский, «хочет жить сам собою»: «пускается в жизнь, заводит европейский костюм, заводит усы, эспаньолку» (XVIII, 21). Само явление Петербурга вызывает у автора «Петербургской летописи» ассо-

³⁸ См.: Печерская Т.И. Мотив блудного сына в рассказах и повестях Ф.М. Достоевского // «Вечные» сюжеты русской литературы («блудный сын» и другие). Новосибирск, 1996. С. 78–85.

³⁹ См. об этом подробнее: Габдуллина В.И. «Блудные дети, двести лет не бывшие дома»: Евангельская притча в авторском дискурсе Ф.М. Достоевского. Барнаул, 2008. С. 72–81.

циации со своеволием блудного сына, которое по логике патриархальной морали не может пройти безнаказанно. В современном состоянии петербургской жизни, изображенной Достоевским, обнаруживаются приметы евангельского отпадения от Дома: «Петербург гораздо более расстроен здоровьем, чем карманом» (XVIII, 21); «больной, странный, угрюмый Петербург», «в котором так скоро гибнет молодость, так скоро вянут надежды, так скоро портится здоровье и так скоро перерабатывается весь человек» (XVIII, 34). Даже само солнце отворачивается от своего «больного балованного детища»: оно «с недоумением и сожалением взглянуло на недовольного ворчуна, брюзгливого, чахлого ребенка и грустно закатилось за свинцовые тучи» (XVIII, 18).

Вместе с тем нельзя не заметить, что взгляд автора «Петербургской летописи» на взаимоотношения «почтенного папеньки» и его «младшего сынка» значительно отличается от заданной евангельской традицией трактовки проблемы отцов и детей. Достоевский склонен признать право сына на самостоятельность, замечая, что «у сынка в то же самое время заводится голова, заводится опытность, заводится самостоятельность, что он, так или не так, хочет жить сам собою и в двадцать лет узнал даже на опыте более, нежели тот [папенька], живя в прадедовских обычаях, узнал во всю свою жизнь» (XVIII, 20–21). Не без иронии Достоевский пишет о «папеньке», что тот, «в ужасе видя одну эспаньолку, видя, что сынок без счета загребает в родительском широком кармане, заметя наконец, что сынок немного раскольник и себе на уме, — ворчит, сердится, обвиняет и просвещенье, и Запад и, главное, досадует на то, что „курицу начинают учить ее ж яйца“» (XVIII, 21). Заканчивается набросок рассуждением автора, где мораль снята иронией, объектом которой становятся как «сынок», так и «папенька»: «Но сынку нужно жить, и он так заспешил, что над молодой прытью его невольно задумаешься. Конечно, он мотает довольно резво. <...> Но я тотчас рассудил, что беспокоюсь напрасно и что кошелек провинциала-папеньки еще довольно туг и широк» (XVIII, 21). В приведенном отрывке при наличии притчевых актантов (отец, младший сын) нарушенными оказываются предикативные отношения между ними, присущие евангельской притче. Деструкция притчевой ситуации обусловлена полемической позицией по отношению к традиции, которую демонстрирует автор. Для ранних произведений Достоевского характерна актуализация первой части сюжетной схемы притчи, интерпретируемой как иллюстрация идеи разрушения сложившихся патриархальных отношений. Вопрос нравственной оценки этого процесса остается для молодого Достоевского открытым. Его решение дается в двух взаимоисключающих вариантах: с позиций христианской (патриархальной) морали, в которой будущий писатель

был воспитан в Москве, и с точки зрения нового демократического мышления, к которому он приобщился в петербургских кружках Белинского и Петрашевского.

В интерпретации петербургского текста в публицистике Достоевского 1840-х гг. обнаруживаются приметы притчевой стратегии, которая впоследствии будет положена писателем в основание его идеологической концепции почвенничества. Персонифицированный образ Петербурга, представленный в публицистическом дискурсе раннего Достоевского, может быть помещен в один ряд с персонажами его художественных произведений этого периода (Голядкиным, Ефимовым и др.), стремящимися выйти за рамки, очерченные принятыми в обществе нормами морали и социальными отношениями, бунт которых принимает различные, порой уродливые формы.

В ранних произведениях Достоевский эксплуатирует в основном эмпирический план сюжета притчи о блудном сыне, изображая попытки своих героев выйти за границы, очерченные устоявшимися семейными и социальными отношениями, что имеет под собой явную автобиографическую основу. В следующий период творчества, наступивший после того, как молодой мечтатель оказался на каторге в результате своего увлечения социально-утопическими идеями, он обращается к интерпретации глубинных философских пластов евангельской притчи.

Второй петербургский период творчества Достоевского начинается с попыток самоопределения в сложной общественно-политической обстановке 1860-х гг. Духовный опыт каторги и ссылки отлился у него в идею почвы, главный тезис которой состоит в следующем: «Высшее общество, прожив эпоху своего сближения с Европой, свою эпоху цивилизации, почувствовало само собою необходимость обращения к родной почве» (XIX, 8).

В трактовке истории отпадения высшего общества от своих корней у Достоевского явно обнаруживаются параллели с притчей о блудном сыне, которые содержатся в подтексте его публицистических выступлений и многократно представлены в сюжетах его романов. Собственно, почвенничество Достоевского — это публицистический вариант архетипического сюжета, где блудный сын — русская интеллигенция, покинувшая свой Дом-почву и «расточившая имение свое» — духовное наследие нации, хранимое «почвой» — русским народом.

Само понятие «почва» в интерпретации Достоевского восходит к евангельской притче о Сеятеле, где «семя есть слово Божие» (Лк. 8: 11). Именно народная среда является, по Достоевскому, той «доброй землей», на которой упавшее зерно «взошел, принесло плод сториц-

ный» (Лк. 8: 8). Почва — это те, «которые услышавши слово, хранят его в добром и чистом сердце и приносят плод в терпении» (Лк. 8: 15).

Если для раннего творчества Достоевского было характерно изображение ситуации ухода, разрушения сложившихся патриархальных отношений, то в выступлениях Достоевского на страницах журналов «Время», «Эпоха» и в «Дневнике писателя» настойчиво звучит мотив возвращения. Определяя «направление, в котором пойдет... „Дневник писателя“», автор следующим образом формулирует свою программу, прямо называя порвавшее с народом поколение русских людей блудными детьми: «...мы должны преклониться перед народом и ждать от него всего, и мысли и образа; преклониться перед правдой народной и признать ее за правду, даже в том случае, если она вышла бы отчасти и из Четьи-Минеи. Одним словом, мы должны склониться, как блудные дети, двести лет не бывшие дома...» (XXII, 44–45).

Важным этапом в формировании притчевой стратегии авторского дискурса, реализовавшейся впоследствии в романном «пятикнижии» Достоевского, стали «Записки из подполья» (1864). Притчевое начало в этом произведении, в силу его более лаконичной по сравнению с романом формы, выступает более явственно. Нарративная структура «Записок из подполья» складывается из двух дискурсов: повествование рассказчика обрамлено примечанием автора за подписью «Федор Достоевский» и его же кратким послесловием. В примечании автор счел необходимым дать комментарий, в котором поясняет необходимость разделения повести на две части: «В этом отрывке, озаглавленном „Подполье“, это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд, и как бы хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде. В следующем отрывке придут уже настоящие „записки“ этого лица о некоторых событиях его жизни» (V, 99). Таким образом, деление повести на части продиктовано различным характером дискурсии: интерес первой части представляет самопрезентация нарратора, вторая часть — рассказ-«записки» «о некоторых событиях его жизни».

В примечании автором сформулирована художественная задача: «...вывести перед лицо публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавно времени. Это — один из представителей еще доживающего поколения» (V, 99). В формуле «вывести перед лицо публики» содержится дидактическая интенция, являющаяся обязательной приметой притчи. Автором задаются некоторые параметры притчевой стратегии, одной из типологических черт которой, по наблюдению С.С. Аверинцева, является то, что «действующие лица притчи, как правило, не имеют не только внешних черт, но и „харак-

тера“ в смысле замкнутой комбинации душевных свойств»⁴⁰. Подобным образом представлен герой «Записок из подполья» — читателю неизвестно даже его имя (как и имена героев евангельских притч). В «Записках» изображается «один из характеров», подобно тому как в притчах Иисуса — «один человек» (Лк. 15: 16; 16: 1; 20: 9), «некоторый человек» (Лк. 15: 11; 17: 19; 19: 12), «некто» (Лк. 13: 6). Употребление автором слова «характер» в данном случае не является определяющим, главную нагрузку в этом словосочетании несет определение «один из».

В «Записках из подполья» задана жизненная траектория героя, отражающая идеологию автора, стоящего на позициях почвенничества, — движение от мрака «подполья» и «обособления» к «живой жизни», которая совпадает в своих метафизических параметрах с притчевой парадигмой.

Отказавшись от линейно-биографического принципа изображения жизни героя, Достоевский сделал объектом своего внимания его духовную жизнь. Пространственно-временная категория дороги переносится автором в мировоззренческий план, приобретая метафорическое значение. В рассуждениях подпольного парадоксалиста прокладывание человеком своего жизненного пути иронично названо «инженерным искусством»: «...человек есть животное, по преимуществу созидающее, присужденное стремиться к цели сознательно и заниматься инженерным искусством, то есть вечно и беспрерывно дорогу себе прокладывать...» (V, 118).

Философия подпольного человека Достоевского состоит в утверждении права на «своеволие», которое проявляется в желании человека «иногда вильнуть в сторону» от обязанности «пробивать себе дорогу». Своеволие подпольного человека сродни желанию блудного сына «жить как ему любо». Подпольный парадоксалист в своих рассуждениях сравнивает себя с человеком, «отрешившимся от почвы и народных начал» (V, 107), в ироничном ключе используя выражение, заимствованное из статей Ф.М. Достоевского, опубликованных в журналах «Время» и «Эпоха» (это определение в тексте взято автором «Записок» в кавычки как цитата из современной периодики). В данном случае ирония героя — один из многочисленных приемов, благодаря которым концепированный автор отделяет свою позицию от позиции автора «Записок» — подпольного человека. Своеволие подпольного направлено не только и не столько против патриархальной морали, сколько против любой регламентирующей его

⁴⁰ Аверинцев С.С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 305.

хотения системы, включая «законы природы»: «...люди все еще люди, а не фортепьянные клавиши, на которых хоть и играют сами законы природы собственноручно, но грозят до того доиграться, что уж мимо календаря и захотеть ничего нельзя будет» (V, 117).

Исповедь подпольного человека, которая в первой части «Записок» выглядела как «исповедание веры», во второй части повести превращается в исповедь-покаяние⁴¹. В завершении повести, где подпольный человек заканчивает свои воспоминания, им дается нравственная оценка с позиции героя, изменившегося под влиянием исповеди, в которую вылились «Записки»: «...мне было стыдно, все время, как я писал эту повесть: стало быть, это уже не литература, а исправительное наказание» (V, 178).

Траектория духовного движения героя приобретает циклические очертания: вначале уход от мира в свою скорлупу, в угол, в обособление — в конце записок намечен выход из обособления, возвращение к «живой жизни».

Таким образом, дискурс героя-рассказчика представляет собой сложный синтез различных нарративных стратегий, характерных для исповеди, проповеди, притчи, анекдота и записок для себя, что придает парадоксальность как его форме, так и содержанию. В первой части повести исповедь переходит в проповедь, во второй — анекдотичность воспоминаний не исключает их исповедальности. При этом притчевое начало, ориентирующееся на евангельскую притчу о блудном сыне, является доминирующим.

В финале повести авторская нарративная стратегия проявляется в создании притчевой ситуации: от утверждения своей исключительности герой переходит к осознанию всемирности — своей связи с определенным слоем русского общества, утратившим понимание «живой жизни»; это дает ему право обратиться к своим сотоварищам по подполью с нравовучением, чтобы приобщить их к открывшейся ему истине. Изменяются риторические формы слова героя: в финале местоимение *я*, заменяется на *мы*; проповедь сочетается с самообличением и покаянием: «Мы мертворожденные, да и рождаемся-то давно уж не от живых отцов, и это нам все более и более нравится. Во вкус входим. Скоро выдумаем родиться как-нибудь от идеи» (V, 179). Представляется, что именно в финале повести прошедший через заблуждения и прозрение герой в наибольшей степени близок автору — писателю Ф.М. Достоевскому, обращающемуся к людям своего поколения,

⁴¹ Об исповедальной ситуации и формах исповеди в «Записках из подполья» и других произведениях Достоевского см.: *Кривицын А.Б.* Исповедь подпольного человека: К антропологии Ф.М. Достоевского. М., 2001.

представителям «протекшего недавнего времени» со своей идеей о необходимости возвращения на родную почву, возрождения посредством соединения с ее «живой жизнью». В результате создается произведение, близкое к философской притче, в которой евангельский архетип служит основой почвеннической концепции Ф.М. Достоевского.

В романе «Преступление и наказание» (1866) мотив блудного сына вписан в широкий контекст евангельских аллюзий, что делает его присутствие неявным. Как замечает польская исследовательница Э. Малек, в «Преступлении и наказании» «находим многочисленные (более или менее полные) цитаты из Евангелия, в том числе и такие, как рассказ о воскресении Лазаря, который функционирует в тексте романа на правах притчи»⁴². Наряду с евангельской историей воскресения Лазаря, которая введена в текст романа непосредственно, притча о блудном сыне входит в текст в виде сюжетного мотива, актуализирующего идею притчи в читательском сознании без непосредственного воспроизведения ее содержания.

Связь с притчей о блудном сыне зафиксирована уже в структуре названия романа: оно двусоставно, так же как и структура притчи: уход — возвращение. Причем слова «преступление» и «уход» связаны по смыслу, «преступить» — «переступить», то есть выйти за пределы, очерченные определенным укладом, законом (в притче — домом). В связи с этим особое значение приобретает семантика слова «порог», что отмечено М. Бахтиным⁴³. В названии романа благодаря его двухчастной структуре заключена мысль о неотвратимости нравственного закона, составляющая основу евангельской притчи.

Мотив блудного сына прочитывается на метафизическом уровне сюжетного повествования в истории отпадения Раскольникова от Дома и его возвращения. Весь сюжет «Преступления и наказания» укладывается в мифопоэтическую схему «уход — испытание и искушение — возвращение и покаяние». Автор проводит своего героя через все перипетии евангельского сюжета. В предыстории Раскольникова — жизнь в родительском доме. Это время духовной чистоты героя, о котором ему напоминает мать: «Вспомни, милый, как еще в детстве своем, при жизни твоего отца, ты лепетал молитвы свои у меня на коленях и как мы все тогда были счастливы!» (VI, 34); «...еще когда мы с отцом жили и бедовали, ты утешал нас одним уже тем, что был с

⁴² *Malek E.* Жанр притчи в позднем творчестве Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого: Тез. докл. // *Fiodor Dostojewski — mysl i dzieło. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Ustronie Wlkp., 5–7 maja 1981 r. Łódź, 1981. S. 74.*

⁴³ *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 292–293.

нами, а как я похоронила отца, — то сколько раз мы, обнявшись, с тобой... на могилке его плакали» (6, 398).

Фаза ухода героя из дома выносится за рамки сюжетного действия. Роман начинается с момента, когда Раскольников, «расточивший имение свое» (что символически изображено в эпизоде заклада отцовских часов), находится в состоянии выбора, не решаясь сделать последний шаг, проявить «своеволие». Бунт против Отца Небесного звучит в его разговоре с Соней, где он «с каким-то даже злорадством» заявляет: «Да, может, и Бога-то совсем нет» (VI, 246). «Молишься ли ты Богу, Родя, по-прежнему и веришь ли в благодать творца и искупителя нашего?» — в тревоге спрашивает Раскольникова мать, предчувствуя трагедию сына.

Фаза искушения в истории Раскольникова представлена как искушение его дьяволом: «когда я в темноте-то лежал и мне все представлялось, это ведь дьявол смущал меня? а?» (VI, 321). В архетипическом сюжете продажи души дьяволу тот выполняет свою часть партнерских условий договора через разного рода служения — помощь в осуществлении желаний героя⁴⁴. В «Преступлении и наказании» мотивы служения дьявола обнаруживаются в обстоятельствах преступления Раскольникова с того момента, когда возникла мысль допустимости «пролития крови по совести»: «И во всем этом деле он всегда потом наклонен был видеть некоторую как бы странность, таинственность, как будто присутствие каких-то особых влияний и совпадений» (VI, 52); «...как будто кто его принуждал и тянул к тому... как будто кто-то взял его за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественной силой, без возражений» (VI, 58). В своей исповеди перед Соней Раскольников говорит об этом достаточно определенно: «...я ведь и сам знаю, что меня черт тащил. <...> ...Черт-то меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все!» (VI, 321–322).

Дьявол как будто решает за героя все возникающие проблемы и затруднения. Когда Раскольникову не удалось взять топор на кухне, как он планировал, «бес» как будто подсунул ему топор, лежащий в «темной каморке дворника»: «Из каморки дворника... из-под лавки направо что-то блеснуло ему в глаза...» (VI, 59)⁴⁵. «„Не рассудок, так

⁴⁴ Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск, 1996. С. 110–114.

⁴⁵ Эта «темная каморка», чтобы попасть в которую, Раскольникову нужно было шагнуть на «две ступеньки вниз», становится тем «переходным пространством», отделяющим свет от тьмы. Раскольников наклонился и взял топор. Очевидно, ощущения, пережитые в этот момент, вспоминаются ему, когда он говорит Соне: «...власть дается только тому, кто

бес!⁴⁶ — подумал он, странно усмехаясь. Этот случай ободрил его чрезвычайно» (VI, 59–60). В момент убийства этот «бесовской» топор как будто сам обрушивается на голову жертвы: «Он вынул топор со всем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было» (VI, 63).

Вспоминая этот момент в разговоре с Соней, Раскольников уже отчетливо формулирует возникшее тогда ощущение: «А старушонку эту черт убил, а не я» (VI, 322). И в дальнейшем ему удастся выйти из дома убитой никем не замеченным, не оставив за собой никаких улик, что впоследствии поражает самого убийцу.

По наблюдению О.Д. Журавель, мотивы, характеризующие поведение героя после вступления его в сговор с дьяволом, — «отказ от исполнения культовых обязанностей христианина и разрыв родственных связей»⁴⁶. В романе «Преступление и наказание» автор неоднократно фиксирует на этом внимание читателей. Мать Раскольникова спрашивает в письме своего сына: «Молишься ли ты богу, Родя... Боюсь я в сердце своем, не посетило ли тебя новейшее модное безверие?» (VI, 34). По сути эти же вопросы задает ему Соня перед чтением Евангелия, на что Раскольников признается, что давно не читал Евангелия («Давно... Когда учился») и не ходил в церковь (VI, 249). Он не носит креста. Характерен в связи с этим диалог, состоявшийся между Соней и Раскольниковым после его признания в убийстве: «— Есть на тебе крест? — вдруг неожиданно спросила она... Он сначала не понял ее вопроса. — Нет, ведь нет?...» (VI, 324). Вопрос Сони застаёт Раскольникова врасплох не только потому, что он не носит креста. Сама форма обращения Сони напоминает традиционную формулу: «Креста на тебе нет», обличающую богоотступничество. Отсюда замешательство Раскольникова, не готового к такому вопросу⁴⁷.

посмеет наклониться и взять ее» (VI, 321); «Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет?» (VI, 322). «Нагнуться», «наклониться» ради получения власти, по мысли Раскольникова, значит, «не покоробиться», не побояться греха (VI, 319), принять дьяволово искушение. От власти над родом людским отказался Иисус, искушаемый дьяволом, призывающим его: «Итак, если Ты поклонись мне, то все будет Твое» (Лк. 4: 7).

⁴⁶ Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом... С. 59.

⁴⁷ Только перед явкой с повинной Соня «перекрестила его и надела ему на грудь кипарисный крестик» как знак его возвращения к вере в Бога (6, 403).

Герой совершает своего рода ритуал отречения от людей, когда отвергает милостыню, бросив в воду поданный ему двугривенный: «Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту» (VI, 93)⁴⁸. После убийства Раскольников ведет себя по отношению к родным, как одержимый бесом: «Оставьте меня одного! <...> Забудьте меня совсем. Это лучше...<...> Может быть все воскреснет!.. А теперь, когда любите меня, откажитесь... Иначе, я вас возненавижу, я чувствую... Прощайте!» (VI, 239). После сцены отречения от родных Раскольников говорит Соне: «Я сегодня родных бросил... мать и сестру. Я не пойду к ним теперь. Я там все разорвал» (VI, 252).

В контексте социально-философской концепции почвенничества мотифема «отречение от роду и племени» выступает характеристической чертой «русского бездомного скитальца», под которым Достоевский имеет в виду порвавшую с народной почвой интеллигенцию, а сами мотивы скитаний и утраты Дома выполняют роль скрепы, объединяя два архетипических мотива — блудного сына и договора с дьяволом.

Сцена покаяния Раскольникова в эпилоге романа изображена посредством жестокого поведения; автор фиксирует внимание на двух жестах — рукопожатия и коленопреклонения. Изменение душевного состояния Раскольникова после его болезни (которая совпала со Страстной и Святой неделями — временем смертных страданий и воскресения Христа) проявилось в том, как он пожимает руку Сони: «Она всегда протягивала ему свою руку робко, иногда даже не подавала совсем, как бы боялась, что он оттолкнет ее. Он всегда как бы с отворачиванием брал ее руку... <...> Но теперь их руки не разнимались...» (VI, 421).

С точки зрения С.Б.Пухачева, исследовавшего поэтику жеста в произведениях Достоевского, рукопожатие или соприкосновение рук принадлежит к сакральным жестам и символизирует, с одной стороны, «установление горизонтальных связей между людьми», с другой — «возврат к Творению», «подобно изображенному на фреске Микеланджело „Сотворение Адама“»⁴⁹. Согласно логике исследователя, в иерархии жестов в произведениях Достоевского рукопожатие — выс-

⁴⁸ О ритуальном значении жеста милосердия см: *Назирова Р.Г. Жесты милосердия в романах Достоевского // Назирова Р.Г. Русская классическая литература. С. 125–133.*

⁴⁹ *Пухачев С.Б. Поэтика жеста в произведениях Ф.М. Достоевского (на материале романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подорожник», «Братья Карамазовы»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2006. С. 18.*

ший жест, в отличие от поклона и поцелуя, как бы «затертых» от частого бытового употребления и утративших свое высшее значение и посему не могущих «претендовать на „скрепу“, объединяющую героев романа»⁵⁰. Однако, если судить по финалу «Преступления и наказания», поклону или коленопреклонению как жесту, маркирующему состояние преображения героя, автор придавал не меньшее значение. Именно посредством этого жеста он изображает покаяние Раскольникова («Он плакал и обнимал ее колени»), предшествующее его воскресению («Но он воскрес, и он знал это, чувствовал всем обновившимся существом своим» (VI, 421)). Поза Раскольникова, стоящего на коленях перед Соней, воспринимается как покаянный жест, отсылающий к традиционным изображениям финального эпизода притчи о блудном сыне. Таким образом, при помощи рисунка жестового поведения персонажей автор встраивает финальную сцену романа в евангельский контекст, посредством межтекстовых ассоциаций проецируя сакральный смысл на историю преступления и покаяния Раскольникова.

Роман «Преступление и наказание» — это единственное произведение Достоевского, в духовных исканиях героя которого представлены все фазы архетипического сюжета о блудном сыне, в том числе и фаза покаяния. В последовавших затем романах автором делается акцент на изображении искушений, через которые проходят его герои; их покаяние и духовное воскресение остается нереализованной потенцией (как, например, в романе «Идиот» задумчивость Рогожина на суде — знак его возможного перерождения на каторге). В романе «Братья Карамазовы» путь блудного сына проходит старший сын Федора Павловича — Дмитрий, именно в его поведении поклон и поцелуй имеют ритуальное значение.

В «Преступлении и наказании» мотив будущего возвращения к Отцу начинает звучать уже в первой части исповеди Мармеладова: «...а пожалеет нас тот, кто всех пожалел и кто всех и вся понимал, он единый, он и судия. <...> И прострет к нам руке свои, и мы припадем... и заплачем» (VI, 21). Мармеладов почти дословно передает слова притчи: «...увидел его отец его и сжалился; и побежав пал к нему на шею и целовал его» (Лк. 15: 20).

Евангельская строчка «сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся» (Лк. 15: 24) разворачивается в сюжетном повествовании о духовных скитаниях Раскольникова, прошедшего через нравственную

⁵⁰ Пухачев С.Б. Кинестетические наблюдения над романом Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения. М., 2007. С. 480.

смерть и через покаяние пришедшего к воскресению. Чудо духовного воскресения героя соотносится со страданием и воскресением Христа⁵¹, хронотопически совпадая с пасхальным временем. «Как Христос прошел через обязательное унижение и поругание к высшей славе и торжеству, так и обыкновенный человек должен по православно-христианской концепции пройти через свою „Голгофу“ и „пронести свой крест“»⁵². Однако Раскольникову, чтобы воскреснуть, нужно прежде принести свое покаяние, подобно блудному сыну. Но, даже находясь в остроге, «он не раскаивался в своем преступлении» (VI, 417). Достоевский символически изображает смерть прежнего Раскольникова и его идеи посредством болезни, которая совпадает с концом Великого поста (в церковном календаре он заканчивается Лазаревой субботой, в которую христиане вспоминают о воскрешении Лазаря Иисусом Христом), Страстной седмицей и Святой седмицей — крестными муками Христа и его воскресением («Он пролежал в больнице весь конец поста и Святую» (VI, 419)). Таким образом, следующая затем сцена воскресения Раскольникова сводит в единый узел три евангельских сюжета — блудного сына, воскрешения Лазаря и смерти-воскресения Христа.

Изображенное в эпилоге романа духовное возрождение Раскольникова происходит на вторую неделю после Святой, когда по церковному календарю отмечается Радоница, называемая в народе Родительским днем. Возвращение героя к Отцу символически изображено в картине раннего утра на берегу Иртыша, за которым Раскольникову грезится ветхозаветный мир, «точно не прошли еще века Авраама и стад его» (VI, 421). Авраам в переводе означает «отец множества» (Быт. 11: 27). Именно в этот момент в душе Раскольникова поселилась «какая-то тоска», которая «волновала его и мучила» (VI, 421). Исходом этой тоски стал его покаянный жест, когда рядом с ним появилась Соня: «... вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени» (VI, 421). Соня в этой сцене, сама не осознавая того, исполняет роль прощающей стороны, то есть замещает Отца, любовь и прощение которого воскрешает блудного сына. Очевидно, об этой христианской любви идет речь в эпилоге: «Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» (VI, 421). Воскресение Расколь-

⁵¹ См.: *Захаров В.Н.* Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 47.

⁵² *Алексеев А.А., Храпова А.О.* Пасхальное // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 104.

никова означает его возвращение в мир людей, к своему роду, от которого он сам себя «отрезал» своим преступлением и своей гордостью. «Осуждая искания самовольной отвлеченной правды, порождающие только преступления, Достоевский противопоставляет им народный идеал, основанный на вере Христовой. Возвращение к этой вере есть общий исход и для Раскольникова, и для всего одержимого бесами общества», — пишет В.С. Соловьев⁵³.

Заданная в «Преступлении и наказании» притчевая парадигма не получила столь полного воплощения в следующих четырех романах писателя. Мотив блудного сына, пронизывая все творчество Достоевского, воплощается в сюжетах его произведений в различных вариантах сочетания структурных элементов притчи. При анализе созданного Достоевским алломотива обнаруживаются авторские предпочтения и пристрастия в изображении и интерпретации определенных фаз канонического сюжета. Особый интерес для Достоевского представляют психологические коллизии, связанные с фазами искушения плоти и духа персонажа после его ухода-отпадения и возвращения — нравственного воскресения после покаяния, что связано с христианскими воззрениями писателя и с его пониманием «основной мысли всего искусства девятнадцатого столетия». По Достоевскому, «это мысль христианская и высоконравственная; формула ее — восстановление погибшего человека» (XX, 28).

В результате последовательно прослеженной авторской стратегии в романе обнаруживается «притчевое поле», вбирающее в себя родственные идеи притчи о блудном сыне евангельские императивы о мытаре, о блуднице, о Лазаре, а также историю крестного пути Христа⁵⁴.

Достоевский связывает воскресение «русского бездомного скитальца» с возвращением в свой Дом, на родную почву. Эти синонимические в его публицистике понятия, восходящие к образам-символам евангельской притчи, являются определяющими и в художественной картине мира писателя. По Достоевскому, современный человек, находясь в состоянии духовных скитаний, теряет связь со своим Домом. «Бездомность» же как оторванность от народных корней имеет своим следствием бездуховность.

Хронотоп Дом применительно к картине мира Достоевского, также как и хронотоп дорога, имеет как метафорическое, притчевое, симво-

⁵³ Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского 1881–1883 // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. М., 1990. С. 40.

⁵⁴ В качестве альтернативных текстов в роман включены сцены Страшного суда (в монологе Мармеладова) и Апокалипсиса (в эпилоге).

лическое, так и эмпирическое, бытовое значение. Дом — это бытовое пространство героев Достоевского, которое не соответствует авторскому идеалу. Дом в произведениях Достоевского разрушается и распадается на пороги, углы, лестницы, внутри дома комнаты превращаются в сцену, где разыгрываются скандалы и катастрофы. Стабильность, укорененность, патриархальность как приметы русского Дома чужды пространству обитания героев Достоевского. Бездомность в его художественном мире — это категория не только пространственная, но и нравственная; она делает его героев психологически уязвимыми, духовно ущербными. Дом как воплощение покоя, семейного очага, уюта не вписывается в хронотоп произведений писателя. Зачастую такой Дом принадлежит хронотопу воспоминаний героя (как у Вареньки Доброселовой, Ихменевых, Раскольников и Настасьи Филипповны) или отсутствует даже в воспоминаниях. Так, герой «Бедных людей» с тоской вспоминает свою прежнюю квартиру: «Тихо жили мы, Варенька; я да хозяйка моя, старушка, покойница. <...> Огонь-то мы с ней вместе держали... <...> Бывало, в длинный зимний вечер присядем к круглому столу, выпьем чайку, а потом за дело примемся, А старушка, чтоб Маше не скучно было да чтоб не шалила шалунья, сказки, бывало, начнет сказывать. <...> ...И не увидишь, как свечка нагорит, не слышишь, как на дворе подчас и вьюга злится, и метель метет. Хорошо было жить» (I, 20). Макар Девушкин в своих воспоминаниях создает идеальную модель дома, приметы которого — хозяйка, огонь, круглый стол, сказки как аналог родового предания, защищенность. Иллюзию дома он пытается создать и в своем новом углу: «Поставил я у себя кровать, стол, комод, стульев парочку, образ повесил» (I, 16). Образ или икона в поэтической системе Достоевского — предметы глубоко символические⁵⁵. Им не найдется места в углах «беспочвенников» — «подпольного парадоксалиста» и Раскольникова. В старом, разрушающемся доме Федора Павловича Карамазова иконы были, но они утратили свое истинное значение: «В переднем углу помещалось несколько икон, перед которыми на ночь зажигалась лампадка... не столько из благоговения, сколько для того, чтобы комната на ночь была освещена» (XIV, 113).

Такое утилитарное отношение Федора Павловича к зажженной у образов лампаде контрастирует в романе с чувством, вынесенным из детства его сыном Алексеем, в памяти которого запечатлелся образ матери, молящейся перед иконой с зажженной лампадкой и протяги-

⁵⁵ См. об этом: *Левахин В.* Икона в творчестве Достоевского («Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот») // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 15. СПб., 2000. С. 237–269.

вающей «его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров богородице...» (XIV, 18). Дом Карамазовых разделен на две половины: половину главы семейства, куда «съезжались дурные женщины, и устраивались оргии», и комнату Софьи Ивановны с образом в углу и зажженной лампадкой. Однако разделенность дома определила его обреченность в соответствии с евангельской максимой: «Дом, разделившийся сам в себе, падет» (Лк. 11: 17).

В подготовительных материалах к «Подростку» Достоевский записывает: «Во всем идея разложения, ибо все врозь и никаких не остается связей не только в русском семействе, но даже просто между людьми» (XVI, 16). В другой записи под «русской семьей» Достоевский понимает уже все русское общество: «Ну вот мы, русская семья. Мы говорим на разных языках и совсем не понимаем друг друга. Общество химически разлагается» (XVI, 16).

Идея необходимости воссоединения распавшихся частей русского общества, русской семьи лежит в основе почвенничества Достоевского: «Русское общество может быть изменено, может вновь обновиться и воскреснуть, если присоединится к правде народной» (XXVI, 151). Трагедия «русских бездомных скитальцев», по Достоевскому, в том, что они ищут причины своего беспокойства не в себе, не в своей опустевшей без веры душе, а во внешнем мире.

В связи с этим следует вспомнить еще одно значение понятия «дом», используемое в евангельском тексте: Дом-душа. В Евангелии есть притча «о выметенном доме»: «Когда нечистый дух выйдет из человека, то ходит по безводным местам, ища покоя, и не находя говорит: возвращусь в дом мой, откуда вышел. И придет, находит его выметенным и убранным. Тогда идет и берет с собою семь других духов, злейших себя, и вошедши, живут там; и бывает для человека того последнее хуже первого» (Лк. 11: 24–26). Это притча о людях, сделавших первый шаг в своем духовном обновлении, отрекшись от прежней жизни («с нечистым духом»), но не сумевших заполнить дом своей души новой верой и любовью; а там, где нет Бога, «место не занято», вновь поселяются страсти — «семь злейших духов», «семь смертных грехов». Дом-душа — это то «свято место», которое, по поговорке, «пусто не бывает». Герои-бунтари Достоевского оказываются в положении человека из притчи «о выметенном доме»: порвав с прежней унижающей их человеческое достоинство жизнью, они не впустили в свою душу Бога, место которого занимает «нечистый дух». К этому типу героев принадлежит Раскольников, в душе которого поселилась гордыня, превратившая любовь и сострадание к людям в презрение к ним и толкнувшая его на убийство. Настасья Филипповна, порвавшая с прежней жизнью, не приняла христианскую любовь-

сострадание Мышкина и попала во власть гордыни и жажды мести. Иван Карамазов, бунтующий против несправедливого мироустройства, в поисках ответа на свои вопросы обращается не к Богу, а, как Великий инквизитор, к дьяволу. Символом духовной бесприютности этих героев является и отсутствие у них собственного земного дома.

С другой стороны, среди «русских бездомных скитальцев» Достоевский помещает чичиковский тип накопителя, наживающегося разными средствами⁵⁶. В душе героев этого типа произошла подмена идеалов: Дом для них становится символом благосостояния, предметом торговли, утрачивая свое исконное значение семейного очага. Так, Птицын в романе «Идиот» мечтает: «„Ротшильдом не буду, да и не для чего... а дом на Литейном буду иметь, даже, может, и два, и на том кончу. А кто знает, может, и три!“ — думал он про себя, но никогда не договаривал вслух и скрывал мечту» (VIII, 387).

О владениях генерала Епанчина в романе сказано: «Кроме этого (превосходного) дома, пять шестых которого отдавались внаем, генерал Епанчин имел еще огромный дом на Садовой, приносивший тоже чрезвычайный доход. Кроме этих двух домов, у него было под самым Петербургом весьма выгодное и значительное поместье» (VIII, 14). Однако истинного Дома у семейства Епанчиных нет. Не случайно младшая дочь генерала Аглая в порыве искренности говорит князю Мышкину: «...я хочу бежать из дому... я не хочу быть генеральскою дочкой» (VIII, 357–358).

Дом, для создания которого принесены в жертву честь и совесть, становится враждебным по отношению к своему хозяину. Так, «красивый на вид, чистенький, содержащийся в большом порядке» домик Лебедева, нажитый, по словам его племянника, ростовщицеством и надувательством («Спросите-ка, что он с другими творит и как людей надувает? Чем он этот дом нажил?» (VIII, 163)), делает своего хозяина рабом собранных в этом доме вещей. «С ума спятил от мнительности, — рассказывает о Лебедеве его племянник, — во всяком углу воров видит. Всю ночь поминутно вскакивает, то окна смотрит, хорошо ли заперты, то двери пробует, в печку заглядывает, да эдак в ночь-то раз по семи» (VIII, 163). История Лебедева как бы иллюстрирует евангельскую мудрость: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут. Но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут» (Мф. 6: 19–20). Эту цитату из Евангелия

⁵⁶ О трактовке Достоевским Чичикова как «русского бездомного скитальца» см.: *Одинокое В.Г.* Поэтика русских писателей XIX века и литературный прогресс. Новосибирск, 1987. С. 33.

почти дословно приводит Достоевский в своем «Дневнике писателя» за 1877 г.: «Пожертвуйте на общую пользу и идите работать на всех и „получите сокровища на небеси, там, где не копят и посягают“» (XXV, 61).

Среди героев Достоевского есть и другой тип «бездомных» — это герои, у которых нет жилища, но которые, где бы ни поселились, наполняют пространство вокруг себя духом истинного Дома, следуя заповеди Христа: «И всякий, кто оставит дома... ради имени Моего, получит во сто крат и наследует жизнь вечную» (Мф. 19: 29). Бездомен в бытовом плане князь Мышкин, но это бездомность другого характера. Поселившись на даче Лебедева, он делает этот дом притягательным для огромного количества людей, которые приходят не к Лебедеву, а к нему. Христоподобный герой в изображении Достоевского так же бездомен, как Христос, о котором в Евангелии сказано: «Лисицы имеют норы, и птицы небесные — гнезда; а Сын человеческий не имеет где приклонить голову» (Лк. 11: 58). Князь Мышкин, подобно Христу, не нуждается в земном доме, потому что обладает Домом-душой. Не нуждается в земном доме и Алеша Карамазов, потому что имеет в душе Дом Божий. Он странник, и любой приютивший его кров становится ему домом. С раннего возраста он жил в разных домах «благодетелей», и везде его считали «как бы за свое родное дитя». Один из героев романа говорит о нем: «Вот, может быть, единственный человек в мире, которого оставьте вы вдруг одного и без денег на площади незнакомого в миллион жителей города, и он 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, а пристроившему никакой тягости, а, может быть, напротив, почтут за удовольствие» (XIV, 20).

Таким образом, можно заключить, что мифологема Дома в творчестве Достоевского является частью его историко-этической и философской концепции современного человека и русского общества в целом. Дом принадлежит фазе воскресения в философском сюжете, родственном евангельской притче о блудном сыне, в который выстраиваются все произведения Достоевского, где русское общество олицетворено в образах скитающихся, блуждающих среди искушений героев, из которых только немногие осознают необходимость возвращения к духовному Дому, к христианскому идеалу любви, прощения, братства.

Функционируя на разных уровнях идейно-художественной системы, мотив блудного сына обнаруживает себя в биографии, в публицистическом и художественном дискурсах, организуя биографию и

творчество Ф.М. Достоевского как единый текст. Осмысляя свои собственные духовные искания и изображая духовные искания своих героев, Достоевский исходит из понимания того, что каждое новое поколение имеет право на свой нравственный выбор и должно пройти путь через искушения плоти и духа. В романах «великого пятикнижия» он изображает духовные искания пореформенного поколения «русских мальчиков», проблема нравственного самоопределения которого осложнилась тем, что «самые отцы и родоначальники» «смеются уже над тем, во что, может быть, еще хотели бы верить их дети» (XIII, 454).

Подводя итоги, следует еще раз подчеркнуть, что мотив блудного сына, прочитывающийся в «биографических текстах» И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского и играющий важную роль в организации повествования произведений писателей, различным образом интерпретируется каждым из них в соответствии с жизненным опытом, религиозными и философскими представлениями.

Духовный мир Достоевского и Тургенева, принадлежащих к одному поколению русских людей, характеризуется напряженными поисками идеала, в процессе которых каждый из них прошел через свое «горнило сомнений». Под словами Достоевского о себе: «...я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор, и даже (я знаю это) до гробовой крышки» (XXVIII/1, 176), очевидно, мог бы подписаться и Тургенев. В связи с этим понятен интерес писателей к изображению психологического комплекса блудного сына в духовном облике героев времени.

В творчестве И.С. Тургенева, которого считают «нехристианским» писателем, обращение к архетипу блудного сына продиктовано тем не менее духовными исканиями писателя и стремлением отразить процессы, происходящие в русской семье — в узком и широком смысле. Проблема взаимоотношений разных поколений русских людей, особенно остро волновавшая писателя, не могла не вывести его к «евангельскому тексту». Три романа Тургенева — «Дворянское гнездо», «Отцы и дети» и «Дым» — образуют своего рода трилогию о блудном сыне; в них фазы архетипического сюжета, представленные в трансформированном в соответствии с авторским замыслом виде, получили наиболее полное воплощение и интерпретацию. Обращаясь к евангельскому сюжету, Тургенев сверяет проповедуемые в нем христианские истины с собственным жизненным опытом и философскими представлениями и обнаруживает их совпадение. Подобным образом коррелируют философские взгляды писателя с христианскими представлениями о мире, вере и неверии, жиз-

ни, смерти и бессмертия в ряде других его произведений, в том числе и в последнем цикле «Стихотворения в прозе».

В историко-философской концепции Достоевского архетип блудного сына занимает особое место как евангельский прообраз судьбы «русского бездомного скитальца». Представленный анализ функционирования мотива блудного сына в художественной системе произведений Достоевского позволяет сделать вывод о его доминантном положении среди других архетипических мотивов, с которыми он, безусловно, взаимодействует, перекликается и пересекается, организуя все творчество писателя как единый текст.

Вопрос об идейно-художественном диалоге между Тургеневым и Достоевским, неоднократно привлекавший внимание исследователей, не может рассматриваться без учета специфики духовных исканий писателей. «Евангельский код», прочитывающийся в публицистических и художественных текстах Достоевского и Тургенева, может стать ключом к отысканию глубинной общности между писателями, которых традиционно рассматривали как непримиримых оппонентов.