

*К. Г. Исупов**

НИКОЛАЙ СТАВРОГИН, ИЛИ ПУСТОТА**

В статье анализируется этическая проблематика романа Достоевского «Бесы» в контексте образа и понятия Пустоты, их онтологического и эстетического содержания. При этом учитывается опыт осмысления Пустоты в ряде восточных доктрин, включая индуизм и буддизм. На фоне истории мистериального переживания мира роман «Бесы» может быть понят как роман-мистерия. Это новая форма эпического нарратива и новый способ репрезентации философской драматургии сознания.

Ключевые слова: Достоевский, буддизм, роман-мистерия, философия поступка, пустота и ничто.

K. G. Isupov

NIKOLAY STAVROGIN, OR EMPTY

The article analyzes the ethical issues of Dostoevsky's novel "Demons" in the context of the image and concept of the Void, their ontological and aesthetic contents. This takes into account the experience of understanding the Void in a number of Eastern doctrines, including Hinduism and Buddhism. Against the background of the history of the mysterious experience of the world, the novel "Demons" can be understood as a mystery novel. This is a new form of epic narrative and a new way of representing the philosophical dramaturgy of consciousness.

Keywords: Dostoevsky, mystery novel, Buddhism, philosophy of action, emptiness and nothing.

В пределе полноты бытия все едино с Началом. Если едино, значит, пусто. Если пустое, значит, все превосходит и приводит к согласию... Как сокровенно это согласие, как оно темно, как смутно!

Чжуан-цзы

* Исупов Константин Глебович, доктор философских наук, профессор Института философии РГПУ им. А. И. Герцена; kgisupov@yandex.ru

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект № 18-011-90002 «Достоевский: pro et contra. Систематизация источников и анализ ключевых подходов к осмыслению Достоевского в отечественной культуре».

Китайский император У из династии Лян, правивший в 502–549 гг., однажды попросил Бодхидхарму, Первого патриарха дзэна в Китае, поведать ему о святой истине буддизма. Говорят, что мудрец ответил: «Беспредельная пустота и ничего святого».

Не слишком большим преувеличением будет сказать, что ряд гуманитарных наук и естественнонаучные дисциплины, изучающие свойства пространства, буквально заворожены в последние годы образом и понятием пустоты. Разумеется, для истории философии это не новость: от Парменида до Хайдеггера пустота была и остается в орбите компетентного внимания, но есть нечто навязчивое в потоке серьезных и дилетантских опусов о пустоте и пустотности. С особой охотой рассуждают об онтологии пустоты [15; 17; 19; 25; 42; 68; 74; 80; 85; 87; 96]; не отстают и филология [32], и культурология [101], социология и социальная психология [49; 41]. Среди причин, подвигающих этот динамический процесс, стоит назвать: 1) поиск новых космогонических и космологических моделей в астрофизике и «теории всего»; 2) влияние идей постклассической герменевтики на становление новаторских картин мира; 2) современные открытия в области архитектурных решений в градостроительстве, нетрадиционные пространственные композиции в живописи и в поэзии концептуалистов в литературе; 3) вторую волну повального увлечения восточной философией на фоне расцвета академической и университетской китаистики, индологии и буддологии.

Последнее обстоятельство особенно важно.

Пусть читатель простит нам слишком дальний разгон к теме статьи, но того требует историческая эстетика мифологемы пустоты, о которой пойдет речь применительно к герою Достоевского.

Достоевского не слишком интересовал буддизм как тип конфессии [1; 5], но в составе его мировоззрения категории небытия и ничто, образы бездны, пропасти, смертного порога, инобытия, Загробья и Ада, словом, весь онтологический негатив мира здешнего имеет решающее значение, коль скоро писателю суждено было стать прямым источником мирового экзистенциализма и персонализма. На Западе проводником идей Достоевского стал Н. Бердяев, а на Востоке (японцы, например) и сами разобрались.

Сразу оговоримся: мы далеки от намерения искать некие буддийские корни вполне православных убеждений писателя или, Боже упаси, возводить генезис христианства Достоевского к азиатским конфессиям. Мировые религии сравнивались не раз и мнимыми аналогиями, о которых хорошо написал В. К. Шохин, соблазнились многие [94] (ср.: [24]).

Согласно широко цитируемой «Сутре сердца праджня-парамиты»: «Форма есть пустота, пустота и есть форма. Нет формы помимо пустоты, нет пустоты помимо формы. Так же и чувства, различающие мысли, энергии и сознания, пусты» (пер. С. Ю. Лепехева).

Контекст не подразумевает, что такая «пустота» — это место, в котором ничего и никого нет, поскольку нетствование бытия столь же иллюзорно, как и его существование. Зато «форма» чем-то напоминает энтелехийность

формы в традиции христианской синэргии. В статье А. Ю. Стрелковой, где комментируется процитированные строки «Сутры сердца...», отмечена связь с принципом свободы: сознание, «будучи пустым, только и может быть уловлено как свободное» [82, с. 306, 310; 31].

Пустотность бытия мотивирует и гносеологические усилия человека, обязывая его к отрешению от кажущейся материальности повседневного. Авторитетный историк буддийской культуры говорит:

Дзэн все отбрасывает: формы, впечатления, память, все установки и даже Будду; он тоже образ и поэтому должен быть отброшен. Ничто не должно присутствовать за исключением того, что действительно здесь: т. е. человек с его тотальной бессознательной установкой, от которой просто потому, что она бессознательна, он никогда не может освободиться. Ответ, который, очевидно, приходит из пустоты, свет, вспыхивающий в крошечной тьме, — всегда оказывается опытом удивительного и священного просветления [83, с. 322] (ср.: [6]).

Судзуки, к счастью, лишен буддофильских иллюзий, он учит, что Запад мыслит антитезно, а ум Востока теряется в мышлении и убеждается в неадекватности мысли — слову. Добавим, что этим убеждениям отвечает парадоксальная фактура коэнов: их авторы стремятся выскользнуть из теснин языковых детерминант лексики и синтаксиса, чтобы выразить невыразимое. Не напоминает ли это опыты наших обериутов (Д. Хармс, Л. Липавский, Н. Олейников, А. Введенский, молодой Н. Заболоцкий, Я. С. Друскин)? «Дзэн не имеет дело с языком», утверждает Судзуки, потому что истина не вербализуема. Отсюда — своеобразный «номинализм» буддийской доктрины: имя считается коннотатом, карта принимается за ландшафт. Лишь в процедурах сатори возможно интуитивное проникновение в природу вещей. Сатори — это когда «вечность выливается во время» [83, с. 389, 541, 542]; ср. хайдеггеровское: «время временится».

Современный исследователь напоминает нам, что понятие пустоты (шунья) связано с поиском абсолютной истины для того раздела буддийской философии, что именуется «праджняпарамита» или просто «парамита». В первой из четырех печатей Будды: «Все обусловленное невечно». Невечное — это синоним иллюзорности, изменчивости, флуктуационности, текучести. Это омраченное состояние мира, оно приносит страдание, но нирвана сулит покой. Выражение «пустотность всех понятий» названо А. М. Пятигорским древнейшим выражением в буддийской традиции и связывается с апофатическим опытом христианского богословия [72, с. 113; 63; 100; 4].

Этот момент весьма важен для продуктивного сближения буддийской аргументации «от Пустоты» и апофатической логики в духе Дионисия Ареопагита. Как некогда В. Розанов советовал читать «Философические письма» П. Чаадаева «с конца, как арабские манускрипты» («Открытое письмо г. Алексею Веселовскому», 1895), так Судзуки предлагает читать тибетскую «Книгу мертвых» «задом наперед» [83, с. 327].

Позднейшая популярность буддийских сочинений в России [11] может быть объяснена, помимо всего прочего, той органичностью, с какой приемы апофатического богословия вошли в риторический антураж светского философствования [33].

Мы пытаемся строить ту ретроспективу семантической жизни 'пустоты', в которой это слово, образ, философема и мифологема могли видаться современникам Достоевского. Конечно, буддизм здесь — лишь одна из традиций, причем далеко не самая существенная, но зато наиболее выразительная.

Сохраняя прием «рамочного» оформления материала, мы еще раз нарушим хронологию и посмотрим в перспективу (относительно эпохи Достоевского) осмысления концепта пустоты. Надо ли говорить, что для наследников его великой прозы 'пустота жизни' и 'бездна', 'страх падения', и другие константы этого ряда [81, с. 670–693] в немалой мере актуализованы не только своими историческими обстоятельствами, но и экзистенциальным опытом его героев?

Есть обстоятельство, оправдывающее нашу методику обрамления материала диахронным декором. Вольно или невольно мы вчитываем в классические тексты те ассоциативные ряды, которые текст никак не предполагал и не мог предполагать. Нам мало дела до того, как выглядели первые Гамлеты в шекспировском «Глобусе» (коротконогие, пузатые и плешивые), зато великие тени И. Смоктуновского и В. Высоцкого сопровождают наше восприятие Гамлета с неизбежностью исторической аберрации.

Креативное значение мировых религиозных лидеров, писателей и философов, звезд и композиторов, живописцев и скульпторов подобно истории звезд во Вселенной: как космическая пыль концентрируется в горячем теле будущего светила, чтобы оказаться затем центром своей зоны гравитационного влияния, так гении всемирной культуры, уплотняя в себе опыт предшествующих эпох, прообразуют личную энергию влияния на грядущие состояния творческого будущего в функцию антиципации этого будущего. Таким организмом, продуцирующим эманации нового знания о месте в человека под Божьими небесами, стала Галактика русской культуры.

Душевная пустота героев Достоевского оказалась чреватой полнотой трагического мироощущения для людей Серебряного века. 9 января 1912 г. А. Блок в черновике письма к Н. Н. Скворцовой, которая, вообразив себя Незнакомкой, рассчитывала на свидание с поэтом, резонно замечает: «Я уверен, что соблазны пустоты всегда тем сильнее, чем больше возможности полноты» [12, с. 25]. Гениальный современник и друг-враг Блока Андрей Белый в рецензии на блоковский сборник назвал поэта «талантливым изобразителем пустоты»; «пустота как бы съела для него действительность (ту и эту)» («Обломки миров», 1908). Во времена Первой мировой войны Блок обнаружил себя в окружении «полых людей» (говоря названием поэмы Т. Элиота 1925 г.): «В сердцах восторженных когда-то / Есть роковая пустота» («Рожденные в года глухие...», 1914).

В поэзии О. Мандельштама 'пустота' стала почти навязчивой темой художественной рефлексии, причем пустота осознана не столько пневматически, сколько космологически: «Твой мир, болезненный и странный, / Я принимаю, пустота» («Слух чуткий — парус напрягают», 1910). Человек Петербурга, он осознает каменную душу Города как энигму мировой трагедии: «Что ж, гаши, пожалуй, наши свечи / В бархате всемирной пустоты» («В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920). Семантика лексемы 'пустота' чаще несет контексты утраты, боли и страдания: «И призрачна моя свобода»; «Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань!»; «В сухой реке пустой челнок плывет»; «И без тебя мне

снова / Дремучий воздух пуст» (ср. образ премирной пустоты в «Гефсиманском саде» Б. Пастернака). Среди психофизических комплексов Мандельштама есть страх падения, ввержения в бездну. «Паденье — неизменный спутник страха, / И самый страх есть чувство пустоты» (начало стихотворения 1912 г.). Поэтому долг людей творчества — борьба с пустотой, например, средствами готического зодчества: «Строить — значит бороться с пустотой» («Утро акмеизма», ок. 1913). Так и среди поэтов «нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество в заговоре против пустоты и небытия» [56, с. 506] (см. [45; 78]). Мандельштам иронически обыгрывает в «Четвертой прозе» (1930) хрестоматийный парадокс метафизики пустоты: «...для меня в бублике ценна дырка. А как же с бубличным тестом? Бублик можно слопать, а дырка останется. Настоящий труд — это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы» [55, т. 3, с. 178].

Здесь впору вспомнить М. Цветаеву: «Между полнотой желания и исполнением желаний, между полнотой страдания и пустотой счастья мой выбор был сделан отродясь» («Мой Пушкин», 1937). Пустота Цветаевой многолика, она способна предчувствовать значимую для грядущего полноту: «Пустая тетрадь! Оду пустой тетради! Белый лист без ничего еще, с еще-уже-всем» («История одного посвящения», 1931). Или вот это: «Рабочий рай, мой рай и, как рай, естественно здесь не данный. В пустоте — в тишине — с утра... Пусто — просторно, просторно — покойно. Покойно — светло. Только пустота ничего не навязывает, не вытесняет, не исключает. Чтобы все могло быть. Нужно, чтобы ничего не было» [90, с. 459] (см. [13]).

Целый кладезь «пустотных» образов филологи отыскали у И. Бродского. Не утомляя читателя примерами, отсылаем его к некоторым исследованиям [7; 52; 50].

Излишне говорить, что с выходом в свет третьего романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996) восторгу любителей нигитологии не было предела [79; ср.: 101].

* * *

Достоевскому было у кого учиться поэтике пустоты. Крылатая фраза: «Все мы вышли из гоголевской шинели» хронически приписывается Достоевскому, хотя на деле, как показал С. А. Рейснер, она принадлежит французскому критику Эжену Мельхиору де Вогюэ (1848–1910), опубликовавшему в журнале «Revue des deux Mondes» (1885, № 1) статью о русском писателе; афоризм вошел в книгу Э. Вогюэ «Современные русские писатели. Толстой — Тургенев — Достоевский» (М., 1887).

Применительно к нашей теме: напомним, что в финале «Шинели» (1842, опубл. 1843) некий призрак «в виде чиновника», т. е. пустотная видимость, срывает с прохожих шинели: с Акакия Акакиевича шинель сняли на пустынной площади. «Мертвые души» — энциклопедия фантомов пустой жизни. Начиная с оксюморного заглавия поэмы до «прорехи на человечестве» — Плюшкина настойчиво внушается та мысль, что мы живем в дырчатом мире, через провалы и зияния которого давно утекла жизнь, и осталась в ней одна минус-суб-

станция: Пустота. С исчерпывающей ясностью сказано об этом в бахтинских «Лекциях по истории русской литературы 1922–1927 гг.»:

...Гоголь нашел свою тему — законы пустой жизни. <...>. Его творческий метод носит особый характер, соответствующий экспериментальному методу в науке. Гоголь не отображал действительность, как она есть. Жизнь, им изображенная, не есть та жизнь, которую он видел. Он производил гениальные эксперименты над действительностью. Он брал событие, погружал его в определенную среду и показывал, как оно будет там развиваться. Среда эта — пустота жизни. Рассеянную повсюду пустоту Гоголь собрал, сгустил, погрузил в нее событие и смотрит, как оно будет свершаться в сгущенной атмосфере праздности и пустоты. Гоголь касается этой темы так глубоко, что обнажает вечный характер безделья мира, которое было и будет всегда. Гоголь тем и велик, что душевную пустоту и скверну показал объективированной. Он обладал гениальной способностью не только анализировать свою душу, но и объективировать ее, видеть, как внутренняя пустота проявляется вовне. И здесь порождения времени, временные покровы легко спадают, и гоголевские лица скользят повсюду [8, т. 2, с. 441–442].

Мастером изображений редуцированной до пустоты жизни был писатель, с которым Достоевский всю жизнь выяснял отношения: М. Е. Салтыков-Щедрин. Действительный статский советник, т. е. штатский (статский) генерал и вице-губернатор в Рязани и Твери, Салтыков был знатоком канцелярско-чиновничьего обихода и тонко подметил вербальный изъян своего века: девальвация значащей речи и звучащего слова. Он не просто о кризисе риторики говорил, но о том, что опустошенное слово смертоносно, оно способно превратить речевое общение в намеренное убийство. Об Иудушке так и сказано: «Словами-то он и сгноить человека может». «Ведь слово-то, — дар Божий — неужто же так-таки и затоптать его? Ведь оно *задушить может...*» [76, т. 14, с. 239] Герою Щедрина «праздные мысли которого беспрепятственно скатывались одна за другой в какую-то загадочную бездну», «недостает чего-то оглушающего, острого, что окончательно упразднило бы его представление о жизни и раз и навсегда выбросило бы его в пустоту» [76, т. 13, с. 41].

Усиление тем всеобщей пошлости жизни и тотальной скуки бытия к концу века достигло апогея в творчестве Чехова. В новелле о пустоте как жизненном итоге — в «Ионыче» (1897–1898) — герою на кладбище мерещится:

Когда в церкви стали бить часы, и он вообразил самого себя мертвым, зарытым здесь навеки, то ему показалось, что кто-то смотрит на него, и он на минуту подумал, что это не покой и не тишина, а глухая тоска небытия, подавленное отчаяние [92, с. 21].

Кто же на него смотрит? Его будущее, чреватое пустотой бесповоротной. В рассказе «По делам службы» (1898; опубл. 1899)

Лыжин <...> смотрел в окна на сугробы, которые намело на забор, смотрел на белую пыль, заполнявшую всё видимое пространство, на деревья, которые отчаянно гнулись то вправо, то влево, слушал вой и стуки и думал мрачно:

«Ну, какую тут можно вывести мораль? Метель и больше ничего...» [92, с. 101].

Перед нами почти буддийская картина мира: мгновенно возникающие и исчезающие дхармы [53] мельтешат в бессмысленной метельной мгле, и в этой пуантилистической онтологии нет ни порядка, ни «морали». В. Набоков предложил несколько иное понимание физики чеховского Мироздания: «Если мир Горького состоит из молекул, то здесь, у Чехова, перед нами мир волн, а не частиц материи, что, кстати, гораздо ближе к современному научному представлению о строении Вселенной» [65].

Современный автор фиксирует:

Очевидно, что Чехов не питал особый интерес к буддизму. В записных книжках эта религия упоминается в контексте интеллигентских мод рубежа веков: «Гомеопатия, гипнотизм, буддизм, вегетарианство — все это у спирита как-то мешалось вместе» (заметки к «Ариадне», 1895). Точно в таком же плане дана ссылка на учение Будды в ранней юмореске «Несколько мыслей о душе» (1884): «Я верую в переселение душ... Эта вера далась мне опытом. Моя собственная душа за всё время моего земного прозябания перебивала во многих животных и растениях и пережила все те стадии и животные градации, о которых трактует Будда... Я был щенком, когда родился, *гусем лапчатым*, когда вступил в жизнь. Определившись на государственную службу, я стал *крапивным семенем*» [80; 35; 66].

Футлярные люди Чехова, герои бескрылой жизни, пропитаны пустотой ничтоявующей жизни, они живут в полуреальном мареве теней и приглушенных голосов, неспособные на поступки, они в объятиях слепой совести и бестревожного самочувствия, так похожего на бесчувствие. Верно сказано: «Исчез быт, промчались события <...> осталось небытие» [76, т. 1. с. 865]. На этом фоне как-то невольно вырвалось у В. В. Розанова: «Страшная пустота жизни. О, как она ужасна...» (Опавшие листья. Короб второй и последний, 1913).

Чехов был писателем-врачом, поэтому из репертуара методов классического реализма он выбрал диагностический реализм. Он не лечил (т. е. не учил), а диагностировал душевную дряблость людей своего времени. Путешествие на Цейлон лишний раз убедило его в том, что в глубине повседневности, сколь глубоко она ни поражена метастазами Ничто и Пустоты, таятся возможности восстановления павшего человека.

Страх перед Пустотой может обессилить личность, а может и стимулировать волю к жизни, как у смертельно раненного героя новеллы Вс. Гаршина «Ночь» (1880): «Всю ночь Алексей Петрович сидит на одном месте, вспоминая пустоты своей экзистенции» [29, с. 117].

* * *

Беда многих аналитических комментариев литературных произведений, предпринятых профессиональными философами, психологами и психиатрами, в том, что они подходят к герою условной реальности текста как к живому человеку. В результате мы имеем не эстетический анализ, а клинический эпикриз, в котором честно соблюдены все ритуалы научной диагностики, не хватает разве что рекомендаций к лечению, списка лекарств и адреса аптеки, с которой у врача есть негласный договор о сбыте этих препаратов занемогшим шизикам [43].

Слава Богу, что князь Мышкин и гвардейский офицер Ставрогин не попали в клинику имени В. М. Бехтерева, что на Васильевском острове, или на Канатчикову дачу, что в Москве, на Загородном. Там бы точно удалось сделать то, что не получилось у Достоевского: довести их до кондиции, т. е. до овощного состояния. Здесь не место рассуждениям о роли З. Фрейда (не к ночи будь помянут), фрейдизма и неофрейдизма, психо- и шизоанализа в понимании психики героев Достоевского; ряд исследований, однако, заслуживает всяческого внимания [14; 48].

В самом загадочном герое «Бесов» живет неотступное желание стать прощенным, довоплощенным, он одержим почти мазохистской жадной икупительного наказания и самонаказания, его томит ускользающая надежда на спасение. Он пытается зацепиться за бытие (часто смотрит на часы — признак темпоральной зависимости), но выскальзывает из него неминуемо, герой заражен онтологическим некрозом. Ставрогин даже вонне эмануирует пустоту, его личное ничтожество несет цветущему и живому бытию угрозу мирового Ничто. Собственно в этом Тихон и увидел опасность, исходящую от собеседника: не в самом преступлении вина Ставрогина (такое и у старцев бывало, говорит архимандрит), а в эскалации и предельном преумножении стихии преступного, вплоть до антихристового величия в грехе и в триумфе злодейства. Ставрогин носит в себе уже накопленные в истории «трихины» преступного состояния мира, множит их в своем холодном сердце, становится орудием дьявола. У него лица нет, есть маска и личина, искривленная гримасой сардонической усмешки. Он не умеет улыбнуться по-доброму и даже Тихона заражает судорогой искривленных губ. Старец чувствует эту энергию злого энтузиазма Ставрогина и толкает его к внутреннему покаянию через юродство смирения. Странный совет Тихона «поправить в стиле» — это стремление его хотя бы «формой» искупить «содержание», перевести реальное злодейство в условность художественную, девальвировать преступное, превратив его в эстетическую мнимость. Что и говорить, жалкая это попытка ничего не решает, и ясно, что эстетические рецепты Тихона (едва ли не леонтьевского типа) столь же пусты, как пуст проект Ставрогина в расчете на всеобщее осуждение.

С этим же связана и вся диалектическая эквилибристика греха и стыда, страха смерти и «страха невозможности умереть» (С. Кьеркегор), и ужас предстояния пред Божьим Судом, и юродское подхихикивание над попыткой покаяния и исповедания, и дурацкая торговля за сломанное распятие («ставрос» — крест), и столь неуместный для света «приниженный друг [26, т. 12, с. 128], в Тихоне живущий.

В обоих келейных собеседниках живет неизжитая гордыня не вполне искреннего покаяния: у Тихона — в форме по-монашески скаредного самозамаления и мнимого преувеличения своих мнимых грехов (преувеличивать — положено канонически, вот он и преувеличивает), а у Ставрогина — в форме ярости от неспособности избавиться от «видений» и от страха стать всеобщим посмешищем. Смех тут вполне амбивалентен: он иронично и почти благодушно («аполлонически») оттеняет ненамеренную смиренность Тихона и жестоко («дионисийски») преследует Ставрогина, который более всего страшится быть униженным и осмеянным.

Подлинное общение Ставрогина и Тихона происходит невербально — улыбки, поза, интонация, взгляды, гримасы — использован антураж надтекстового диалога. В репликах Тихона слово сохраняет свои функции передачи подлинной информации, оно еще не излукавилось; слово Ставрогина сплошь изломанное, двоящееся, ему не доверяет даже тот, кто их произносит. Это те самые «слова, слова, слова», о которых говорит Гамлет в монологе на лестнице: в мире, рассыпавшемся на осколки, герой Шекспира читает не связный текст, а отдельные лексемы. Слово Тихона как бы вклинивается в зазоры между «да» и «нет» двойного слова собеседника и, не теряя позиции истинного понимания, принимает правила игры Ставрогина.

Согласимся, совет Тихона «поправить слог» прозвучал несколько неожиданно. Какой угодно реакции ожидал Ставрогин, но только не такой. Это все равно как если бы священник на исповеди попросил косноязычную прихожанку выражаться поизящнее. В этом молчаливом поединке «эстетизм» гомилетики встречается с эстетством цинической риторики, условно аннигилируя последнюю. Фразы собеседников кивают друг на друга, перемигиваются, играют в поддавки. Этой игре не мешает глубокая серьезность ситуации и предмета разговора, потому что это игра юродского типа — с ее амбивалентным сочетанием аскетики и клоунады.

Антитетичная пара «Мышкин / Ставрогин» знаменует аксиологическую двуполюсность: «положительно прекрасный» Мышкин и отрицательно-прекрасный Ставрогин (идеал Мадонны и идеал Содомы). Мышкин экстраверт по преимуществу, обращен на других с интенцией деятельного добра; Ставрогин интроверт по преимуществу, обращен в себя, к составу внешнего мира равнодушен, ибо сам «ни тепл, ни горяч». Сближает их контекст трагической вины, которую Мышкин смутно сознает, а Ставрогин знает изначально, что в орбите его влияния никому добра ждать не следует, у него «комплекс Печорина» [69], осложненный идеологическими амбициями иной эпохи, к которым, впрочем, он столь же равнодушен. Мышкин — альтруист, Ставрогин — мизантроп. Мышкин живет как руссоистский «дикарь», Ставрогин играет в жизнь и в самого себя с той же бессознательностью живой куклы, но куклы весьма любопытной к результатам игры. Мышкина трудно назвать типичным героем своего поколения, он, так сказать, экстремально милосерден и прекраснодушен, он — живая икона, но святость его опасна для окружающих и для него самого: такие не выживают. Л. Шестов в книге «Философия трагедии» (1902; гл. 14) жестко определил пустотную внежизненность Мышкина:

...Если нашим «идеалом» должен служить князь Мышкин, эта жалкая тень, это холодное, бескровное привидение, то не лучше ли совсем не глядеть в будущее? Нет, князь Мышкин — одна идея, т. е. пустота Да и роль-то его какова! Он стоит между двух женщин и, точно китайский болванчик, кланяется то в одну, то в другую сторону... ..князь Мышкин — чистейший нуль. Вечно скорбя о скорбящих, он никого не может утешить. Он отталкивает от себя Аглаю, но не успокаивает Настасью Филипповну; он сходится с Рогожиным, предвидит его преступление, но ничего сделать не может. Хотя бы ему дано было понять трагичность положения близких ему лиц! Но и этого нет. Его скорбь — только скорбь по обязанности. Оттого-то он так легок на слова надежды и утешения. ...Нет, князь Мышкин —

выродок даже среди высоких людей Достоевского, хотя все они более или менее неудачны [93].

Ставрогина Достоевский считал достаточно типичным для своей современности, но эта его типичность избыточно уплотнена и с самого начала дана в пределе негативной полноты.

Есть и еще один момент, сближающий героев: они оба в романах не получают внутреннего развития. Они, как в прозе эпохи Просвещения, явлены сразу и целиком, как самозаконные характерологические монады, они с первых страниц довлеют себе в своей свершенности и внутренней обреченности. Конечно, Достоевский волен варьировать их: (Мышкин → Алеша Карамазов, Тихон → Зосима; Ставрогин расщеплен на Ивана Карамазова и Смердякова), но это именно вариации, а не альтернативы.

У Мышкина нет внетекстовой судьбы. Он не станет, как Онегин, Печорин или Базаров, поведенческой моделью для живой жизни. Зато Ставрогин и вся бесовская рать романа охотно перейдет из эстетической реальности текста в реальность истории нового века. Бердяев не без кокетства скажет в «Самопознании» (1939–1940): «Моим негативом был Ставрогин»; да и в историко-литературном ряду герои рассказа Горького «Карамора» (1923) [62] или романа Ф. Степуна «Николай Переслегин» (1929) не слишком далеки от Ставрогина. Их общая черта — открытый цинизм, что есть шаг к нигилизму и «нигитности». Верно замечено современным автором:

Первое, что характеризует нигилиста этого типа — отвращение к явной лживости окружающего мира. Часто эта ненависть сопровождается чувством пустоты, которое является следствием потери привычных убеждений, пусть даже иллюзорных перед лицом неумолимой правды жизни. Это ощущение пустоты является отражением потери смысла жизни [54, с. 112].

Христоморфность Мышкина («князь-Христос») притемнена тем трагическим обстоятельством, что на нем лежит вина за основные события криминальной фабулы. Совсем не ангелическим образом он, как болотный чертик, взбаламутил петербургскую трясицу и сам в ней погиб. Но погиб как блаженный и юродивый: выскользнул из бытия в забвенье. Ставрогина на пути богоотступничества и демонического титанизма ждала петля висельника, после которой все разговоры об искуплении и спасении можно прекратить.

И, наконец, третий момент, странным образом сближающий двух героев: их «непритертость» к миру людей. Мышкин много и охотно общается с любым окружением, но его открытой наивности и светлой детскости побаиваются. Настасья Филипповна не решается на союз с князем; Рогожин собирался Мышкина зарезать, да вот не смог. Со Ставрогиным невозможно общаться обычным образом; его обожают, к нему «прилипают», но могут и Гришкой Отрепьевым обозвать. Они оба — какие-то выкидыши бытия; один — онтологический недоносок [15], а второй — раб жалкого бесенка с насморком.

Различны отношение героев к текущему времени. Князь живет в пределах отведенного автором эпизода, он не прогнозирует событий, у него нет чувства будущего, он целиком погружен в настоящее и не отличает его от вечности.

Он «вечности заложник, у времени в плену». Иначе говоря, он ощущает время литургично: вечные события переживаются как здесь-и-сейчас происходящие. Иногда его переживание времени передано как дежавю — происходящее уже было, оно повторилось, потому что оно, это теперешнее событие, есть вечное событие. Когда Князь читает письма Настасьи Филипповны, ему кажется, что уже читал их; то же чувство настагает его при первой с ней встрече. Князь сам по себе — «вечное событие» (словечко Ницше, что так понравилось символистам), он в начале романа вышел из Всевременья (т. е. абсолютного Вневремени Творца) и в конце его, свершив «путь всякой плоти» (по имени романа С. Батлера, 1880-е), вернулся в Лоно Авраамово.

Ставрогин переживает вне его происходящие события отстраненно, как если бы он в них не участвовал. У него другая аксиология времени, она переведена на язык пространства: он смотрит на них издалека, но не в смысле «из будущего», а с точки зрения слишком известного ему итога. Подчеркнем: это не антиципация, не пророчественное сакральное знание всевидца, он не оракул и не мистагог. Это точка зрения обреченного на неальтернативный итог сознания. Или проще — это антихристовая точка зрения: Антихрист сколь угодно долго может простирать черные крылья над миром и упиваться властью, но точно знает, что обречен на истощение своей некротической энергии и приговорен к небытию. Это знание обреченности и мотивирует его равнодушие к событийности как таковой: куда ни кинь, всюду клин. Его жизненное поле — мниможизненное. Это не «сад расходящихся тропок» (по названию рассказа и сборника Х. Л. Борхеса, 1941) и даже не «лесные тропы» М. Хайдеггера (*Der Ursprung der Kunstwerkes*, 1935–1936), а неальтернативная кривая, в ямах и в колдобинах, дорога к смерти, да и сама его смерть предрешена с такой жесткостью, при условии которой насилие Судьбы неотличимо от должествования Промысла.

Здесь уместно привести аналогию с судьбой щедринского героя. Его Иудушка, темный гений стяжания, в экстатических видениях вселенской власти (весь мир — его имение) чувствует, как у него за спиной вырастают крылья. Он бредет в финале романа в метельной мгле к могиле погубленной им матери за прощением и искуплением и погибает, не достигнув цели. Отметим: роман непримиримого идеологического соперника Достоевского печатался через три года после публикации «Бесов», в 1875–1880 гг. Жертвы Порфиши-антихриста наследуют спасение, но сам Иудушка — вряд ли. Аристократ и мещанин уравниваются в своей неискупимой греховности.

Единственное богатство Ставрогина — это обретенная его образом жизни пустота. Это странно звучит, но именно так: не богатство душевных впечатлений, не знание людей и не образование сформировали окончательно его характер, а именно пустота, объемлющая его целиком, поглотившая его «я» без остатка. Эта «черная дыра» всосала его и выплюнула назад, в сплошь преступную реальность, где ему оставалось лишь крутиться в смерчах повседневности, повторяя ее вихревые конфигурации, пассивно вовлекаясь в них, но не как участник, а как свидетель. Это бесконечное вращение в Мировой Пустоте не может не напомнить исполненное ужаса и боли девятикружие Дантова «Inferno», в котором «я» всяческих, как раз Ренессансом и открытое,

размазано и изничтожено в одномерных плоскостях Загробья. Согласимся с современным автором:

«Я» у Достоевского — это разрыв в прочной ткани непоименованной реальности. Непоименованное бытие уколами пустого «я» превращается в ничто, в пену, в скопище воздушных пузырьков, нечто неструктурное и бесосновное. В результате этого превращения реальной для героя из подполья оказывается не реальность, а ее блики [23].

Вот неведомая самому Ставрогину его ситуация в мире: безучастность и свидетельство. Это ампула равнодушного зеваки не обеспечивает герою алиби, но делает его виновность почти виртуальной, т. е. она переходит в градус той же степени условности, в какой условен его казус с маленькой девочкой. Заметим, не такой уж и маленькой, ей 14 лет (в другом месте — десять); в XIX в. браки заключались и с 12 лет. (Кажется, никого из достоевцев не заинтересовал вопрос: какого конкретного уголовного наказания страшится Ставрогин («Конечно, я мог отпереться, но меня могли и уличить. Мне мерещилась каторга») [26, т. 11, с. 17]? По моей просьбе В. Б. Безгин, ученый из Тамбовского государственного технического университета, в частном письме любезно предоставил справку: «С учетом времени опубликования романа <...> действия растлителя девицы (до 14 лет) попадали под действие “Уложения о наказаниях уголовных и исправительных” от 15 августа 1845 г. (Российское законодательство X–XX веков: в 9 т. М.: Юрид. лит., 1988. Т. 6. Законодательство первой половины XIX века). <...> В любом случае этот суд с участием присяжных заседателей определял максимальное наказание от 10 до 12 лет каторжных работ». Пользуюсь случаем поблагодарить Владимира Борисовича Безгина за ценные сведения.) Вспомним реплику матери Джульетты: «Она ребенок. Ей в новинку свет / И нет еще четырнадцати лет» (пер. Е. Савич).

Ряд исследователей уже писали о том, что свершенное Ставрогиным насилие — самооговор; ссылаются при этом на самого героя. Но и Раскольников, реально убивший реальную старуху, тоже говорит: «— Я, может, на себя еще наклепал <...> может, я еще человек, а не вошь, и поторопился себя осудить... Я еще поборюсь. — Надменная усмешка выдавливалась на губах его» [26, т. 6, с. 323].

Двоящаяся онтология обоих романов дает повод думать, что Ставрогин и сам не знает, совершено им преступление или нет. Но два факта говорят и в пользу безусловной реальности насилия, иначе необъясненными остаются две вещи: 1) ребенок не будет без причины укоряюще кивать на Ставрогина и грозить кулачками; 2) психологически немотивированным останется «видение» Марьяши, всплывший из подсознания героя сразу после грезы о Золотом веке. Стоит и другое отметить: дважды вложенная в уста ребенка реплика: «Бога убила» [26, т. 11, с. 16, 18] звучит слишком по-взрослому; дети так не говорят. Впрочем, дети у Достоевского еще и не такое говорят.

Мотивика сюжетобразующего поведения героев Достоевского неплохо изучена [40, с. 52]; на этом фоне всякого рода «виртуализации» фактической действительности остаются в статусе двусмысленной полуреальности.

Ближе к правде подошел С. Гессен, говоривший, что

теряет всякое значение вопрос, совершил ли действительно Ставрогин то преступление над девочкой <...> Ведь у него «было много воспоминаний, может быть, еще гораздо худших перед судом людей» и, следовательно, достаточно оснований для исповеди независимо от эпизода с Матрешей [21, с. 72].

Ставрогин стоит у края бездны, с любопытством в нее заглядывая. В обыденной жизни, в ситуации «человек перед пропастью» [51], личность испытывает незнакомое ему жутко-сладкое желание броситься в нее с «неизъяснимым наслаждением», как сказано в пушкинском «Пире во время чумы» (1832). Это inferнальное сочетание страха и жажды яркой гибели в ставрогинском изводе прообразовалось в зов и отклик пустот: пустота внешняя (ничтояствующий и торжествующий в апофеозе самопожирания мир) призывает пустоту внутреннюю (душу в стадии предельной разъятости).

Если долго всматриваться в бездну, она начинает всматриваться в тебя. Водоворот жизненных обстоятельств, втягивающий Ставрогина в дьявольское завихрение событий, порождает во внутреннем мире героя симметричный органической красоте Бытия «пузырь» пустоты, в котором мелькают тени мелкого и ничтожного прошлого.

Итог этой встречи — неудержимое желание броситься в бездну, т. е. выпасть из бытия в отчаянной надежде на перерождение и обновление (метанойя). Но пустота не обновляет и не перерождает, она поглощает всю вещественность, сводя ее к абсолютному онтологическому нулю (или к бесконечной неопределенности). Ставрогин избрал тот род смерти, который назван Ю. М. Лотманом «эквивалентом пустоты» [52, с. 744]. Современный исследователь фиксирует душераздирающий факт: благодаря поэзии концептуалистов,

пустота уже больше не столь отталкивающая и если не совсем привлекательна, то, по крайней мере, привычна. Пустота, как и смерть, принимается и здраво осознаются живущими как неотъемлемая, нормальная, естественная часть мироустройства вообще и человеческого существования в частности [75, с. 144] (ср.: [84; 57]).

Личное дерзание в смерти, задуманное как триумфальные поминки (если бы «листки» и впрямь были широко опубликованы и разосланы по газетам), оборачивается мировой комикой. Как и предчувствовал Достоевский, «это лицо наполовину выходит у меня комическим» (в дрезденском письме М. Каткову от 8 (20) октября 1870 г.).

«Бесы» завершаются издевательской интонацией: «Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей» [26, т. 10, с. 516]. Ненастоящая жизнь и окончилась как-то не по-настоящему, почти литературно, как сообщение о смерти Печорина, явно отсылающее к романтической кончине Байрона в апреле 1824 г., тоже гвардейского офицера и порядочного мерзавца в жизни.

Укрепившаяся в филологии жанровая квалификация текста как романа-памфлета не исчерпывает его эстетических достоинств. Популярное, со времен статей Вяч. Иванова, определение «роман-трагедия» удачно найдено и блестяще аргументировано.

Предлагаем уточнение: «роман-мистерия». Это словосочетание поглощает выражение «роман-трагедия» (мистерия всегда трагедийна) и отвечает

семантике «памфлета», поскольку мистерия изображает вечные события как происходящие здесь-и-сейчас, в полном свете исторического дня. Примерно в этом смысле о. Сергей Булгаков назвал «Бесы» Достоевского «отрицательной мистерией» («Русская трагедия», 1914).

Подобно тому, как Вяч. Иванов под термином «роман-трагедия» не подразумевал имя театрального жанра, здесь выражение «роман-мистерия» также не имеет в виду эксплуатации писателем средневекового действия. Речь идет о мистериальности как специфическом состоянии мира [31], которое застал, зафиксировал и эстетически усилил Достоевский в «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Бесах» и «Братьях Карамазовых» (добавим сюда «Бобок» и «Записки из подполья»). Перед Достоевским стояла задача превращения литературы в трибуну подлинной совести. Для этого надо было отыскать в истории такой тип пафоса, который искони был внятен глазеющему и внимающему человеку и при этом обладал свойством поднимать его на такие высоты сакральной окрыленности, с каких надежда на спасение не оставляет никого, как и заповедано Новым Заветом. Таким типом пафоса и стала мистерия — не как жанр, но как качество самого Бытия в здешнем мире на его краях, в его последнем пределе.

«Мистерия» есть буквально «тайна». Формула Великого Инквизитора о чуде, тайне и авторитете («Есть три силы, единственные три силы на земле, могущие навеки победить и пленить совесть этих слабосильных бунтовщиков, для их счастья, — эти силы: *чудо, тайна и авторитет*») повернута к человеку своей обратной стороной, поскольку это формула власти и насилия. Но в мистерии как литургической драме действительно есть чудесное, есть тайна (незримое соприсутствие божественных энергий развитию действия) и есть авторитет (опора на сакральный текст наивысшего престижа). То, что Великий Инквизитор назвал авторитетом, подразумевал, скорее, авторитарность. Для мистерии и мистериального мироощущения важнее приоритетность, а именно: несомненный приоритет Вышней Истины перед частными правдами кривого мира.

Здесь имеет смысл нарушить хронологическое распределение материала, поскольку подлинное открытие мистериального состояния мира пришло в другую эпоху (но подготовлено оно великой прозой Достоевского), когда мистерия (в самом широком смысле) была осознана как форма мифологического или религиозно-мистического осмысления исторической реальности; характер последней в глазах современников свидетельствует о «конце времен». Так, во времена Серебряного века обостряются эсхатологические настроения, нашедшие выражение во множестве литературно-философских и теолого-эстетических интерпретаций «Откровения» Иоанна Богослова; реставрируется мистерия и как средневековый жанр театрального действия. Пришедшая в быт мода на «античное» и обсуждение в философской эссеистике «эллинского духа русской культуры» (О. Мандельштам; события 9 января описаны им в мистериальном духе), стимулируются трудами филологов-классиков: от книг Н. Новосадского и вдохновителя идеологии «греческого Возрождения» Ф. Зеллинского до штудий Вяч. Иванова.

Культурная ситуация начала XX в. как бы заново проигрывает генезис христианства и основные драмы идей начала нашей эры. Языческие культы Востока, иудео-эллинистический синкретизм и философические амальгамы

раннего христианства становятся мировоззренческими сенсациями века, осмыслявшего себя по аналогии с закатным временем Римской Империи, а свою судьбу — в образах Апокалипсиса (В. Розанов, А. Блок, А. Белый, В. Брюсов, о. П. Флоренский, А. Крученых, М. Волошин, Б. Савинков). Мистериальность стала видом художественного пафоса в литературе (В. Маяковский), в живописи (Л. Бакст, «Terroq antiquus», 1908; М. К. К. Чюрленис), в музыке (А. Скрябин). Мистериальной напряженностью отмечены сектантские движения рубежа веков (что изучено свидетелями религиозно-народной экстастики Серебряного века — Н. Бердяев, Г. Флоровский). В опыте писателей западных (К. Гамсун, М. Метерлинк, Ш. Пегги) и отечественных (от А. Пушкина и В. Печерина до Е. Ю. Кузьминой-Караваевой и Д. Андреева) мистерия пытается забыть о жанровой обязанности быть просто текстом, но стремится к слиянию с «текстом жизни». С конца XIX — начала XX вв. мистериальные действия возвращаются на площади городов (Оберамергау; Париж; Ю. Тынянов в детстве застал мистерии в Режице).

Вяч. Иванов предполагал в своих прожектах всенародное переживание «почвенных» ценностей в открытых мистериальных торжествах (ср. грандиозную инсценировку «Взятие Зимнего» на десятилетие советской власти). Литургическая жанровая память мистерии подняла последнюю на уровень формы общественного поведения, в рамках которого ряд философов мыслил создать новую этику христианского общения. Принципом этой новой этики стал эстетический критерий символично-литургического преображения жизни. В контекстах мистерии осмыслены идеи «театра для себя» Н. Евреиновым и «магического театра» Ф. Сологубом (ср. «магический театр» и «игру в бисер» в прозе Г. Гессе). А. Мейер выступил с пропагандой мистериального малого собора «жрецов революции». Согласно этой идеологии воскресительно-диалогической мистериальности, «новое родство», «новое отечество» и «новая связь» даются только участием в мистерии.

Духовный сотрапезник Мейера, Г. Федотов, в эмиграции отстаивал «новую» — общинно мистериальную — роль литургии и Евхаристии в современной Церкви: Церковь вершит мистирию спасения. В 1933 г. мистерия в творчестве Мейера стала опорной мифологемой для универсальной теории творчества.

Русская метафизика истории в теологемах Встречи и Богообщения и в разработке популярной кенотической диады «нисхождения/восхождения» усилила мистериальный момент «исторического»: движение человека к Богу для Н. Бердяева и есть первоначальная мистерия духа, бытия и христианства. А. Скрябин пытался освоить мистирию как синтетический жанр и как образ последнего мирового эона. Мистериальная историософия Скрябина поставлена С. Булгаковым рядом с «чудовищным проектом» Н. Федорова.

Серебряный век понимает мистирию как приоритетную форму экзистенциальной драмы, для которой характерны: 1) сакральная заданность сюжета («Голгофа»); 2) жертва в качестве ситуативного центра; 3) мотив искупления / спасения. Мистериальное переживание жизни переплетается с эсхатологическими (о. Павел Флоренский), апокалиптическими (символисты, А. Блок) настроениями. История обретает вид перманентной мистерии; В. Розанов в новопутейских «Заметках» (1903) говорил об «элевсинском таинстве истории».

Аспект жертвы связан с катартическим изживанием-очищением перед зрелищем сплошь жертвенного прошлого; в этом смысле о. Сергей Булгаков назвал «Бесы» Достоевского «отрицательной мистерией». В ироническом ключе, но с удержанием трагических контекстов обыгрывает тему евхаристической жертвы М. Пришвин в «Мирской Чаше» (1922; гл. X — «Мистерия»). Схожим образом в утопии-антиутопии А. Платонова «Котлован» пролетарии свершают кровавый чин «строительной жертвы» над «буржуями». Мистерийный пафос может подвергнуться эстетической (Ф. Сологуб) или демонической (И. Лукаш) транскрипции. Увлеченность декадентов поверхностной эксплуатацией жанра мистерии А. Белый, автор вполне мистерийных «Симфоний» (1902–1903), назвал «козловаком». Глубину мистико-мистерийного переживания истории и судьбы сохранил в последующую эпоху Д. Андреев [28; 18; 36–38; 44; 46; 59–61; 67; 71; 86; 95; 98; 102–108].

Высота мистерийного пафоса обеспечена у Достоевского двумя факторами: 1) предельной напряженностью драматизованного действия, плотностью событийного ряда, стремительностью смены сцен и действий, лихорадочным темпом повествования; 2) умением показать человека в ситуации порогового предстояния последним вопросам бытия и в контексте теологемы и мифологемы Встречи как акции имманентного обмена высшими ценностями. «Все встречи у него как будто нездешние, роковые по своему значению» [10; 2; 3; 39; 89].

Шагов говорит Ставрогину: «Мы два существа и сошлись в беспредельности <...> в последний раз в мире» [26, т. 10, с. 195]. Прочитывая эту реплику, М. Бахтин говорит:

Все решающие встречи человека с человеком, сознания с сознанием всегда совершаются в романах Достоевского в «беспредельности» и «последний раз» (в последние минуты кризиса), т. е. совершаются в карнавалльно-мистерийном пространстве и времени [8, т. 6, с. 201].

И далее:

...Мистерия есть не что иное, как видоизмененный средневековый литургический вариант меннипеи. Участники действия у Достоевского стоят на пороге (на пороге жизни и смерти, лжи и правды, ума и безумия). <...> И центральная образная идея здесь мистерийна (правда, в духе элевсинских мистерий): «современные мертвецы» — бесплодные зерна, брошенные в землю, но не способные ни умереть (т. е. очиститься от себя, подняться над собою), ни возродиться обновленными (т. е. принести плод) [8, т. 6, с. 165–166].

В другом месте: «Голоса начинают звучать не “здесь”, а в “мире”, голоса начинают говорить перед Богом, как в подлинной мистерии» [8, т. 6, с. 355]; ср. о романе «Двойник»: «Своеобразная мистерия или, точнее, моралите» [8, т. 6, с. 242].

Жизнь предстоит Ставрогину в своей трагической обыденности, но своим равнодушным сердцем трагизма он не видит, а обыденное ему скучно. Он знает, что ему не избежать участия в вечной тяжбе за человека между Богом и миром, но высокий мистерийный смысл этого мирового сценария просачивается сквозь

него, не задев в душе ни одной струны. Его дикие поступки, спонтанные, как все его порывы, дискредитируют обыденность в ее невинной обыденности; это те же прыжки в пустоту (стремление встать поперек жизненного потока), та же игра с судьбой и эстетские опыты по конструированию «романа жизни», что и у его классических предшественников — Онегина и Печорина [70]. Ставрогин смутно ощущает, что добром его жизнь не кончится, и страх прижизненного самонаказания поборол даже мысль о богооставленности, на которое до скончания времен обречены самоубийцы.

Сказано М. Бахтиным в 1941 г.: «Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» [8, т. 3, с. 639]. Ставрогин не преодолел Судьбы (т. е. роковой вовлеченности в событийный кавардак, не без его помощи устрояемый), как не сохранил и те остатки человечности, которые в нем были, но которые не проросли добрыми делами: в пустоте его внутренней бессердечности все возможно-позитивное заранее отцвело и заглохло.

Слово «пустота» в «Бесах» не является концептуальным, оно не выходит за рамки бытовых коннотаций. И это при том, что великое пятикнижие нашего классика — подлинная энциклопедия «Пустоты» в широкой развертке мировоззренческих акцентов.

Эксплицитно «пустота» проецируется на весь философский тезаурус писателя; на этом языке образных концептов поданы в текстах картины мира, ландшафты и пейзажи, вселенная внутреннего человека и метафизика его почвенной укорененности / неукорененности. Эта пустота полна собой и чревата то срывами в бездну, то взлетами тоскующей души к Небу, такому далекому, такому непостижимому и такому пустому.

Пустота в мире Достоевского не вменена Бытию онтологически. В этом коренное отличие его картины мира от буддийской. Но в той «действительности», которую конструирует герой как «бытие-для себя», пустота оказывается принципом порождения «реальности». Она — продукт мозгового энтузиазма теоретического ума и триумф рассудочного конструирования. Ставрогин говорит в «Исповеди» о своем умении стирать неудобные ему воспоминания и навсегда устранять их из материи прошлого: «Я отвергал их все разом в массе, и вся масса послушно исчезала, каждый раз как только я этого хотел» [26, т. 11, с. 21]. Так в прошлом образуются «дыры» событийного ряда, а в памяти — мнемонические паузы и пустоты. Далее начинаются и стремительно ускоряются два параллельных процесса: дырчатое прошлое суммирует интервалы и проваливается в свою собственную пустоту; рефлексыв деформированной памяти провоцируют патологическую коррозию восприятия и синдромы неадекватного поведения. Встреча двух пустот — онтологической и пневматической — образует ту вселенскую метафизическую Пустоту, которая обступает героя по всему периметру его псевдосуществования, растворяет в себе, но вместо обещанной Нирваны ничего, кроме гибели всерьез, предложить не может.

М. Бахтин прав, когда говорит, что в мире Толстого смерть героя завершает его окончательно, а в мире Достоевского она ничего не решает. Развивая эту мысль, добавим: Достоевский, с его привычкой строить сложные архитектурные двойничества и композиции зеркально обращенных сознаний, всегда готов подвергнуть своего героя, после всех инициаций, эстетической

реинкарнации. Ставрогин был предвосхищен в Свидригайлове, Иван Карамазов — в Раскольникове, а Зосима — в Тихоне. Ставрогин тоже переживет алхимическую трансмутацию и карикатурно отразится частично в Фёдоре Павловиче Карамазове, а частично в Иване. Впрочем, старший Карамазов вберет в себя и гениального шута-юрода капитана Лебядкина из «Бесов» (чтобы, в свою очередь, воссиять «звездой бессмыслицы» в стихотворстве обэриутов). Герой Достоевского — не только субъект своего сюжета, но и черновик переживания в следующем романе.

У Д. Андреева в «Розе Мира» обоснован удивительный теологумен: литературные герои, не ставшие наследниками спасения, будут спасены на одном из уровней Загробья. Там же будут спасены и старые детские игрушки — куклы, зайцы и медвежата, сохранившие тепло маленьких ладошек. Достоевский же без всяких теологических излишеств воскрешает вновь и вновь своих основных героев и дает им шанс на искупление и спасение словесно-эстетическим образом.

С Достоевским впервые в мировой классике появился герой интервального мышления, обитающий в дискретной действительности [20] (которую, с легкой руки Н. Бора, называют квантовой; «квант» здесь — примерно то же, что в учении шуньяты у мадхьямиков называют дхармой [63]). Ставрогин восхотел иметь за плечами хорошо отредактированное прошлое, не тревожащее его совести, а перед глазами — столь же бестревожную современность, которой он режиссерски управляет, насколько это возможно; будущее также отчасти прогнозируется сценическим артистизмом героя.

Ставрогин — игрок и экспериментатор, но из его онтологических фокусов ничего, кроме пошлости [27; 99; 73], не рождается. Здесь нет того «катарсиса пошлости», о котором говорил М. Бахтин применительно к «Мертвым душам». Лавируя в щелях между обрывками и фрагментами разорванной, клочковатой действительности, Ставрогин своим внеприсутствием в актуальной социальности пытается сохранить позу горделивой невозмутимости, что так импонирует его окружению.

Циник-мизантроп и артист на сцене жизни, Ставрогин демонстрирует одну черту женского поведения: страх ошибки. Но если женщина при этом между «да» и «нет» выбирает обе позиции, ведомая древним инстинктом, то Ставрогин, демон сладострастия и злодейства, выбирает между подлостью и добродетелью тоже оба пути из любопытства к последствиям. Это не патология, а игра в невозможный внутри обыденной жизни эпатаж.

Словечко «игра» имеет специальную акцентуацию: это не только тип «творческого поведения» (словечко М. Пришвина), но еще и свобода за пределами здравого смысла. Вот примеры словоупотребления 'игры в «Бесах»: «Скажу прямо: Степан Трофимович постоянно играл между нами некоторую особую и, так сказать, гражданскую роль и любил эту роль до страсти, — так даже, что, мне кажется, без нее и прожить не мог»; о Варваре Петровне; «Может быть, была всего только одна лишь женственная игра с ее стороны, проявление бессознательной женской потребности»; о ней же голосом «хроникера»: «Она со злым наслаждением выслушала все “правдивые” словоизвержения Петра Степановича, очевидно игравшего роль (какую — не знал я тогда,

но роль была очевидная, даже слишком уж грубовато сыгранная); «в то, что Шатов донесет, наши все поверили; но в то, что Петр Степанович играет ими, как пешками, — тоже верили»; Кириллов целится в Петра Степановича: «— Поиграли и довольно, — опустил оружие и Петр Степанович. — Я так и знал, что вы играете; только, знаете, вы рисковали: я мог спустить».

Герой Достоевского способен не просто играть, но еще и заигрываться, превращая свободу в своеволие и азарт анархии. Вот реплика Петра Степановича Верховенского на собрании заговорщиков: «— Я понимаю, что вы уж слишком заигрались».

Ставрогинская игра в жизнь — результат искушения свободой. Она, эта свобода, не встретившая сопротивления в атмосфере безнравственной клоунады, обернулась жалким фиглярством и эстетским шутством. Неожиданную квалификацию этого поведения мы найдем в подготовительных материалах к «Бесам»:

Человек легкомысленный, занятый одной игрою жизнью, изящный Ноздрёв делает ужасно много штук и благородных и пакостных, и он-то вдруг и застреливается... Только пустой и легкомысленный, а под конец оказывающийся глубже всех человек и больше ничего [26, т. 11, с. 119].

«Изящный Ноздрёв» профанирует подлинный трагизм жизни и превращает мистерию в дьяблерию; высокий артистизм «человека играющего» снижен и дискредитирован до уровня самой омерзительной пошлятины [34; 58; 30].

Спросим себя: «Почему герой счел свою жизненную ситуацию безысходной?» Будь Ставрогин убежденным в правоте своих поступков, он и не подумал бы о суициде. Его мизантропия мотивирует тот вывод, что с окружающими его людьми следует обходиться именно так, они другого и не стоят. Не напрасно Достоевский ставил себе в заслугу приоритет в изображении «подпольного человека», признавшего автономную этику принципом поведения:

Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться!.. Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство) [26, т. 16, с. 329].

У Ставрогина есть повод сказать себе что-нибудь вроде мандельштамовского: «Меня только равный убьет» («За гремучую доблесть грядущих веков...», 1931). Но равного ему в паноптикуме романа нет; выстрел в воздух на дуэли с Гагановым — жест презрения к сопернику и дуэльному кодексу в целом. Ставрогин сознает мотивы своей мизантропии, но он знает и то, что печоринская поза для его эпохи — это уже смешно (в черновиках имя героя Лермонтова неотступно рядом с «Князем», т. е. Ставрогиным романа). Герой Достоевского заморожен созерцанием «двух бездн одновременно», между которыми «ужасно много штук и благородных, и пакостных», но всем этим «штукам» — грош цена, они скользнут к краям бытия, проваляться в безднах, и между ними опять воцарится пустота бессмыслицы. Встретившись, «благородное» и «пакостное» дают эффект взаимной этической аннигиляции, даже если сей фейерверк вполне способен произвести впечатление. Шатов вопрошает Ставрогина:

— <...> Правда ли будто вы уверяли, что не знаете различия в красоте между какою-нибудь сладострастной, зверскою штукой и каким угодно подвигом, хотя бы даже жертвой жизнью для человечества? Правда ли что вы в обоих полюсах, нашли совпадение красоты, одинаковость наслаждения? [26, т. 10, с. 201].

Ставрогин остро ощущает спонтанность своих поступков и то, что спонтанность эта — не от яркости творческой природы и не от избытка эстетических фантазий, а от необходимости быть подлее самой подлости и пошлее самой пошлости, чтобы выглядеть иным, чем прочие. Чем больше раздвигаются крайние точки нравственной амплитуды поступков, тем больше у Ставрогина шансов удержаться в рамках жизни. Но рано или поздно лимит дистанции крайних точек исчерпывается, маятник ставрогинского жития теряет энергию движения, оно становится инерционным и затихает, наконец, в мертвой точке — в точке оцепенелого бездействия, в топосе «нигде», в пустоте ничтоствования. Некому толкнуть маятник и превратить его в бодрый метроном ритмической событийности.

Альтернатива у Ставрогина была. Он надеялся обрести ее в келье Тихона. Окажись рядом с ним князь Мышкин или Алеша Карамазов, быть может, и сбылось бы излечение Ставрогина. Рецепт сформулирован Тютчевым:

Растленье душ и пустота,
Что гложет ум и в сердце ноет,
— Кто их излечит, кто прикроет?..
Ты, риза чистая Христа...

(«Над этой темною толпой...», 1857)

Но и здесь героя ждет неудача. Он, конечно, верующий человек, но это вера скептика, циника и неуверенного в своем деизме деиста. Его Бог, скорее, чем-то напоминает Бога эпитафии к «Анне Карениной» — неотвратимо-мстительного и жестокого Адонаи Ветхого Завета. Ставрогин не верит в свою веру, но и боится оказаться вовсе к ней не причастным. Ему ведом богоборческий смысл суицида, но тяжкий грех уныния (тоска, скука, хандра, меланхолия, сплин печоринский) доводит его до последнего порыва — отчаянного прыжка в Пустоту, где нет ни Ада, ни Рая, ни воздаяния, ни спасения, но «все это» может себя обнаружить, только без Ставрогина, потому что его более всего «нет», нет окончательно и бесповоротно. Автор заранее предрешил: «Князь обворожителен как демон, и ужасные страсти борются с... подвигом. При этом неверие и мука — от веры. Подвиг осиливает. Вера берет верх, но и бесы веруют и трепещут. “Поздно”, говорит Князь и бежит в Ури, а потом повесился» [26, т. 11, с. 173–175].

Для Достоевского и его героев в пустоте ничего не начинается и не обретается. Пустота для них — категория итога, а не бесосновно-первого Начала, но итоговость ее столь же мнима, как и сама Пустота. Здесь нет буддийской Всеполноты Пустоты как онтологической Первоначальности, источности и бытийного обетования. Зато есть соблазн самоумаления Плеромы (πλήρωμα) до стадии нуля и черный восторг прыжка в Бездну.

И все же Достоевский не хотел завершать героя ни на одном из путей его кривых блужданий. Завершенный герой — это скучно, как Наташа Ростова последнего тома. Истинность истины не в завершенности, а в неисчерпанной

проблемности. Но в каноническом варианте «Исповеди» автор «Бесов» не дает герою шанса на спасение, поскольку он самоубийца.

Мы не должны недооценивать того факта, что Ставрогин для Достоевского — герой не просто «глубже всех человек», но и трагический.

В глазах читателей Ставрогин достоин не оправдания, то хотя бы сочувственного понимания. А. Л. Бем не без основания писал, что «даже во второй редакции, предусматривающей нераскаянность Ставрогина, она содержала такое напряжение его воли к возрождению, что предопределяла собой *трагическую* гибель героя, а не позорное безвольное самоистребление» [9, с. 152].

Сергей Гессен, поставивший Ставрогина на фон проблематики Мирового Зла, тоже, как А. С. Долинин и А. Л. Бем, не поверивший в преступление героя, сказал в статье 1932 г.:

Ставрогин совершает свои преступления даже без всякого умысла, как своего рода гений в кантовском смысле, как бы некая природная сила, не знающая, что она творит. Впрочем, Ставрогин сознает свои преступления, и трагическое его образа состоит как раз в том, что демон его стоит выше всякой пользы, и что никакие утилитаристические соображения не могут его обмануть относительно истинного характера его существа, не могут заглушить в нем сознания собственной гибели [21, с. 60].

Стоит прислушаться и к современному автору:

Ставрогин не совершил подвиг исповеди и покаяния. Ставрогин не избежал греха попустительства и бросил город на произвол разрушителей. Ставрогин не убивал и был против убийства, но знал, что люди будут убиты, и не остановил убийц. Ставрогин не устоял в искушениях страсти и погубил Лизу. Ставрогин совершил смертный грех самоубийства. Но Ставрогин явил пример несоучастия в «крови по совести», в разрушении по принципу [77, с. 312].

Много это или мало для оправдания героя? Для апофатического приговора — достаточно; для своевременной профилактики некротического эстетства в пустоте безответственной анархии — более чем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев П. В. Достоевский и Восток. — Горно-Алтайск: Изд-во ГАГУ, 2017.
2. Антоний, митр. Сурожский. О Встрече // Новый мир. — 1992. — № 2. — С. 184–191.
3. Арсеньев Н. С. Мистическая встреча // Арсеньев Н. С. О Жизни Преизбыточествующей. — Брюссель, 1966. — С. 65–68.
4. Аташ Б. М. Дальневосточный концепт «пустоты» и его проявление в антропологической парадигме // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. — Курск, 2010. — № 2 (44). — С. 141–144.
5. Ашитова Г. А. Восток в творческом сознании Ф. М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1995.
6. Бадмаев Б. Б. Учение о пустоте (из книги: Лекции по философии и практике буддизма. — СПб.: Гиперион, 2009. Гл. 3. Учение о пустоте. С. 116–148) // Буддизм: pro et

contra. Конфессиональные факторы формирования ценностной структуры российской цивилизации. Антология / сост., вступ. ст., комм. С. В. Пахомова; отв. ред. Р. В. Светлов. СПб.: РХГА, 2017. — С. 451–472.

7. Баткин Л. Вещь и пустота. Заметки читателя на полях стихов Бродского // Октябрь. — 1996. — № 1.

8. Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — М.: Русские словари, 2000.

9. Бем А. Л. Эволюция образа Ставрогина (К спору об «Исповеди Ставрогина») (1930) // Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе / сост. С. Г. Бочарова; предисл. и комм. С. Г. Бочарова и И. З. Сурат. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — С. 111–157.

10. Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского. — Париж, 1968.

11. Бернюкевич Т. В. Буддийские идеи в культуре России конца XIX — первой половины XX века: дис. ... д-ра филос. наук. — М., 2010.

12. Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова. — М.; Л.: Гослитиздат, 1963. — Т. 7.

13. Бобрышева И. А. Семантическое поле «пустота» в идиолекте М. И. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Ростов-на-Дону: РГУ, 2013.

14. Богданов Н. Н. Патография Николая Ставрогина // Вопросы литературы. — 2009. — № 1. — С. 241–270.

15. Большанин А. Ю. Пустота и экзистенциальный вакуум: перспективы экзистенциальной терапии. — URL: <http://flogiston.ru/articles/therapy/existentialvacuum>.

16. Бочаров С. Г. «О, бессмысленная вечность!» (От «Недоноска» к «Идиоту») // К 200-летию Е. А. Боратынского: Сб. материалов Междун. научн. конф. (21–23 февр. 2000 г.). — М.: ИМЛИ РАН, 2002. — С. 127–151.

17. Брук П. Пустое пространство. — М.: Прогресс, 1976.

18. Вейдле В. В. Крещальная мистерия и религиозно-христианское искусство // Православная мысль. — 1947. — Вып. V. — С. 18–36.

19. Верешков Г. М., Минасян Л. А. Саченко В. П. Физический вакуум как исходная абстракция // Философские науки. — 1990. — № 7. — С. 20–30.

20. Воробьев Д. В., Спиридонов А. Л. О природе ничто в его отношении с «дискретной» действительностью // Современные научные исследования и инновации. 2017. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2017/01/77367> (дата обращения: 24.09.2018).

21. Гессен С. И. Трагедия зла (Философский образ Ставрогина) // Путь. — Париж, 1932. — № 36. — С. 44–74.

22. Геше Джампа Тинлей. Ум и пустота / пер. Т. Провагаровой, М. Малыгиной. — М.: Цонкапа, 2002.

23. Гиренок Ф. И. Удовольствие мыслить иначе (Гл. 4: Ф. М. Достоевский. Записки аутиста). — М.: Академический проект, 2008.

24. Григорьева Т. П. Дао и Логос. — М.: Восточная литература РАН, 1992.

25. Дандарон Б. Д. Теория шуны у мадхьямиков (по тибетским источникам) // Тибетский буддизм. Теория и практика. — Новосибирск, 1995.

26. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. — Л.: Наука, 1972–1990.

27. Евдокимова Е. А. Избывая «бессмертную пошлость». Опыт художественной литературы. — СПб.: Церковь и культура, 2016.

28. Евреинов Н. Н. Азazel и Дионис. — Л., 1924.

29. Жмеймо Б. Алексей Петрович как пленник границ («Ночь» Всеволода Гаршина) // Уральский филологический вестник. — 2010. — № 4.

30. Зайцев Р. Б. Стихия игры в творчестве Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Иваново: ИГУ, 2006.
31. Ибрагимов М. И. Драматургия русского символизма: поэтика мистериальности: дис. ... канд. филол. наук. — Казань: КГУ, 2000.
32. Инютин В. В. Метафора пустоты в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» // Вестник ВГУ. Сер. Филология. Журналистика. — 2010. — № 2. — С. 46–48.
33. Исупов К. Г. Апофатика М. Бахтина // Исупов К. Г. Русская философская культура. — СПб.: Университетская книга, 2010. — С. 543–567 (Российские пропилеи).
34. Исупов К. Г. Игра в литературном творчестве и произведении: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Донецк: ДонГУ, 1975.
35. Капустин Д. Цейлонский рай Антона Чехова // Знание — сила. — 2010. — № 2. — С. 119–125.
36. Кереньи К. Элевсин: архетипический образ матери и дочери. — М., 2000.
37. Климова И. В. Образ Черта в немецкой мистрии позднего Средневековья // Искусство и религия. Материалы научной конференции. — М., 1998. — С. 118–134.
38. Колязин В. Ф. От мистрии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. — М., 2002.
39. Клеман О. Истоки. Богословие отцов Древней Церкви. Тексты и комментарии (Ч. 1, гл. 1: Поиск, встреча, решения) / пер. с франц. — М., 1984. — С. 17–26.
40. Ковач А. Принципы поэтической мотивации в романе «Бесы» // Dostoevsky Studies. Klagenfurt. — 1984. Vol. 5. — С. 49–62.
41. Козырьков В. П. Социокультурные аспекты пустоты // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Сер. Социальные науки. — 2012. — № 1 (25). — С. 57–64.
42. Кувакин В. А. Разговор с собой о смысле, духе, бытии и ничто и о возможностях заглянуть за первоначала // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. — 1991. — № 2. — С. 43–50.
43. Кузнецов О. Я., Лебедев В. И. Достоевский над бездной безумия. — М.: Когито-Центр, 2003.
44. Кулакова Л. А. Символика античных мистерий // Символы в культуре. — СПб., 1992. — С. 5–20.
45. Курдюмова М. Достоевский и Манделъштам // Илья. Альманах. — 2011. — № 10.
46. Левандовский А. А. «Мистерия» на Светлояр-озере в восприятии интеллигенции // Казань, Москва, Петербург: Российская Империя взглядом из разных углов. — М., 1997. — С. 202–212.
47. Леонгард К. Акцентуированные личности / пер. с нем. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2000.
48. Лесевицкий А. В. Метафизика «новой и старой этики» в творчестве Ф. М. Достоевского и психоанализе Э. Нойманна // Гуманитарные научные исследования. 2014. № 1. — URL: <http://human.snauka.ru/2014/01/5332> (дата обращения: 23.09.2018).
49. Липовецки Ж. Эра пустоты: Эссе о современном индивидуализме / пер. с фр. В. В. Кузнецова. — СПб.: Владимир Даль, 2001.
50. Липовецкий М. Критерий пустоты // Урал. — 2001. — № 7.
51. Лишаев С. А. Эстетика пространства (Раздел «Пропасть как эстетический феномен»). — СПб.: Алетейя, 2015. — С. 109–112.
52. Лотман Ю., Лотман М. Между вещью и пустотой // Лотман Ю. О поэзии. — СПб.: Искусство-СПб, 1998. — С. 741–746
53. Лысенко В. Г. Атомистический подход в школах буддийской абхидхармы: дхармы и атомы // Вопросы философии. — 2016. — № 8. — С. 150–155.

54. Малышев М. Крайности нигилизма: Образ Ставрогина в романе Достоевского «Бесы» (1997) / пер. с фр. О. С. Мастюгиной // *Alter Idem*. — М.: Спутник, 2009. — Вып. 2: Феноменология реальности: Конструкт и концепт.
55. Мандельштам О. Э. Собр. соч.: в 4 т. — М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994.
56. Мандельштам О. Э. Стихотворения и проза. — М., 2001.
57. Маслов О. Ю. Пустота и симулякр — ключевые символы постмодерна. Электрон. ресурс. — URL: <http://www.polit.nnov.ru/2009/03/03/symbolpoostota/>
58. Медвецкий И. Е. Модель игрового сознания в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // *Филологические науки: НДВШ*. — М., 1991. — № 3.
59. Мейер А. А. О смысле революции // *Перевал*. — 1907. — № 8/9.
60. Мейер А. А. О путях к Возрождению // *Свободные голоса*. — 1918. — № 1.
61. Мейер А. А. Заметки о смысле мистерии (Жертва), 1933 // Мейер А. А. Философские сочинения. — Париж, 1982.
62. Муравьев А. И. Ставрогин Достоевского и Каразин М. Горького // *Достоевский. Материалы и исследования*. — Л.: Наука, 1985. — С. 154–167.
63. Мяль Л. Шуньята в семиотической модели дхармы // *Труды по знаковым системам*. — Тарту, 1998. — Вып. XXII: Зеркало. Семиотика зеркальности. — С. 52–58.
64. Мяль Л. Четыре термина пражняпарамитской литературы // *Ученые записки Тартуского университета*. — 1973. — Вып. 309. — С. 202–208.
65. Набоков В. В. Лекции по русской литературе / пер. с англ. С. Антонова, Е. Голышевой, Г. Дашевского и др. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015.
66. Назаренко Н. М. А. П. Чехов на Цейлоне: Опыт русского путешественника // *Русская литература. Исследования. Сб. науч. трудов*. — Киев: Логос, 2010. — С. 56–71.
67. Новосадский Н. И. Элевсинские мистерии. — СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1887.
68. *Онтология негативности: Сб. науч. трудов / отв. ред. Е. Г. Драгина-Черная*. — М.: Канон+, 2015.
69. Осмоловский О. Я. Идея «сверхчеловека» у Лермонтова и Достоевского (Печорин и Ставрогин) // *Достоевский и современность. Материалы XVI Международных Старорусских чтений 2001 года*. — Старая Русса, 2002. — С. 152–162.
70. Парсамов В. С. Николай Ставрогин: его «предки» и «потомки» // *Исторический вестник*. — 2013. — № 1 (151). — С. 184–206.
71. Пекарский П. П. Мистерии и старинный театр в России // *Современник*. — 1857. — № 2, 3.
72. Пятигорский А. М. *Избранные труды / сост. и общ. ред. Г. Амелин*. — М.: Языки русской культуры, 1996.
73. Рудова О. С. Проблема пошлости: взгляды Н. В. Гоголя и В. В. Набокова // *Международный журнал социальных и гуманитарных наук*. — 2016. — Т. 4, № 1. — С. 134–138.
74. Ручко С. «Внешние пустоты» бытия // *Топос: литературно-философский журнал*. — 2008. — 09/12/2008. URL: <https://www.topos.ru/article/6523> (дата обращения: 17.09.2020).
75. Саенко Н. Р. *Онтологическая поэтика пустоты*. — М.: Академия Естествознания, 2010.
76. Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. — М.: Художественная лит-ра, 1972.
77. Сараскина Л. *Бесы: Роман-предупреждение*. — М.: Совпис, 1990.
78. Севастьянова В. С. «В заговоре против пустоты» (О борьбе с небытием в «Камне» О. Мандельштама) // *Проблемы истории, филологии, культуры*. — 2016. — № 4. — С. 124–136.

79. Сейдашева А. Б. Мотив пустоты в романе В. О. Пелевина «Чапаев и пустота» // Вестник РУДН. — 2017. — Т. 22, № 3. — С. 449–456.
80. Смольянинова Е. Б. Тропический рай Ивана Бунина (стихотворение «Цейлон» («Окраина земли...»)) // Русская литература. — 2008. — № 2. — С. 143–158.
81. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. — М.: Языки русской культуры, 1997.
82. Стрелкова А. Ю. Принцип «пустоты» в дзэн-буддизме и философии Догэна // Мистико-эзотерические движения в теории и практике буддизма. История, психология, философия: Сб. материалов Второй международной научной конференции / под ред. С. В. Пахомова. — СПб.: РХГА, 2009. — С. 301–310.
83. Судзуки Д. Т. Основы дзэн-буддизма // Буддизм / сост. Я. В. Боцман. — Харьков: Фолио, 2011.
84. Суродина Н. Р. Русский концептуализм: онтологическая определенность пустот в языке и культуре // Русский постмодернизм: Материалы межвузовской научной конференции / под ред. проф. Л. П. Егоровой. — Ставрополь: Изд-во СГУ, 1999. — С. 71–76.
85. Тузиков А. Пустота: онтологическое, гносеологическое и психологическое значение. — URL: <http://psyfactor.org/lib/tuzikovl.htm> (дата обращения: 24.09.2020).
86. Филий Д. Элевсин и его таинства. — СПб., 1911.
87. Филатов В. Сны воинов пустоты // Новая литература. Электронный журнал (newlit.ru).
88. Филосовов Д. В. Быт, события, небытие (1910) // А. П. Чехов: pro et contra: в 2 т. / сост., предисл., общая ред. И. Н. Сухих; послеслов., примеч. А. Д. Степанова. — СПб.: РХГА, 2002. — Т. 1.
89. Франк С. Л. Крушение кумиров. Гл. 5 — Духовная пустота и встреча с живым Богом // Франк С. Л. Соч. — М., 1990. — С. 161–182.
90. Цветаева М. И. Стихи и проза. — М., 2002.
91. Чанышев А. Н. Трактат о небытии // Вопросы философии. — 1990. — № 10. — С. 158–165.
92. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. — М.: Наука, 1986. — Т. 10.
93. Шестов Л. Философия трагедии. — М.: АСТ, Фолио, 2001.
94. Шохин В. К. Мнимые влияния (О современных попытках отыскать буддийские «корни» в христианстве) // Альфа и Омега. — М., 1997. — № 3(14). — С. 274–307.
95. Штайнер Р. Мистерии древности и христианство. — М., 1912.
96. Шубина П. В. Пустота как онтологическая и гносеологическая категория: способы говорить об отсутствии в западноевропейской философии: дис. ... д-ра филос. наук. — Архангельск, 2005.
97. Эпштейн М. Н. Пустота как прием. Слово и образ у Ильи Кабакова // Октябрь. — 1993. — № 10. — С. 177–192.
98. Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. — М., 1998.
99. Ямпольский М. Пошлость — эстетический феномен. — URL: <http://stengazeta.net/?p=1000648> (дата обращения: 18.08.2020).
100. Янгутов Л. Е. Понятие Пустоты в буддийской философии // Вестник Бурятского государственного университета. — 2016. — Вып. 3. — С. 119–125.
101. Ястребова А. Л. Пушкин и пустота. Рождение культуры из духа реальности. СПб: Рипол-Классик, 2012.
102. Bergmann R. Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters / unter Mitarbeit von E. P. Diederichs und Chr. Treutwein. — München, 1986.
103. Burkert W. Ancient Mystery Cults. — Harvard, 1987.

104. Graf F. *Dionysian and Orphic Echatology: New Text and Old Questions // Masks of Dionysus*. — Cornell, 1993.
105. Hencker M. von. *Katalogbuch zur Ausstellung im Oberammergau*. — München, 1990.
106. *The Mysteries: Papers from Eranos Yearbooks* / ed. by J. Campbell. — Princeton, 1955.
107. Nillson M. P. *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*. — Stockholm, 1957.
108. Seaford R. *Transformation of Dionysiac Sacrifice // Seaford R. Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. — Oxford, 1994. — P. 281–328.