

На правах рукописи

ШАРАКОВ Сергей Леонидович

СИМВОЛИЧЕСКОЕ МИРОСОЗЕРЦАНИЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: ИСТОКИ И
РАЗВИТИЕ

10.01.01 – русская литература

Автореферат диссертации

на соискание ученой степени доктора филологических наук

Пермь 2020

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого»

Научный консультант	доктор филологических наук, профессор Моторин Александр Васильевич (ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого»)
Официальные оппоненты	доктор филологических наук Котельников Владимир Алексеевич (главный научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН)
	Доктор филологических наук Богданова Ольга Алимовна (ведущий научный сотрудник ФГБУН "Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН")
	доктор филологических наук, доцент Юрьева Ольга Юрьевна (ФГБОУ ВО «Иркутский государственный университет»)
Ведущая организация	ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы».

Защита диссертации состоится «25» марта 2021 г. в _____ часов на заседании диссертационного совета Д 212.189.11 в ФГБОУ ВО «Пермский государственный национальный исследовательский университет» по адресу: 614990, г. Пермь, ул. Букирева, д. 15, зал заседаний Учёного совета.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Пермский государственный национальный исследовательский университет» по адресу: 614990, г. Пермь, ул. Букирева, д. 15. Электронная версия текста диссертации доступна на сайте ФГБОУ ВО «Пермский государственный национальный исследовательский университет»: <http://www.psu.ru>. Электронная версия автореферата размещена на официальном сайте ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ: <http://vak.ed.gov.ru/vak> и на сайте ФГБОУ ВО «Пермский государственный национальный исследовательский университет»: <http://www.psu.ru>

Автореферат разослан «____» _____ 2021

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук

И.Ю. Роготнев

Общая характеристика работы

Вопрос символизма в поэтике Достоевского ставился на протяжении всего периода религиозно-философской и научной рецепции его творчества. Здесь следует отметить работы Вл. Соловьева, В.В. Розанова, Вяч. Иванова, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, К. Мочульского, Г. Мейера, М.М. Бахтина, К.А. Степаняна, Т.А. Касаткиной и др. Понятие *символа* при этом использовалось не всегда. Символизм Достоевского как проблема впервые был заявлен в полемике Вяч. Иванова и С.Н. Булгакова по поводу романа «Бесы». Иванов полагает, что формула Достоевского "реализм в высшем смысле" есть формула "реалистического символизма". Бердяев утверждает, что образный и сюжетный уровни, предметный мир романов Достоевского в целом есть символы духовного человеческого мира. С точки зрения К. Мочульского, в художественном мире Достоевского место и обстановка, мистически связанные с действующими лицами, есть "духовные символы". Г. Мейер пишет о том, что романы Достоевского не относятся к реалистическому роману с его изображением трехмерного земного мира, так как в них символически раскрываются "тайны человеческого духа". Напротив, в работах ученых современности К.А. Степаняна и Т.А. Касаткиной обосновывается тезис: "реализм в высшем смысле" Достоевского предполагает единую реальность духовного и материального миров и не предполагает символического мышления, которому свойственно их, этих миров, противопоставление или со-полагание. Символизм мышления Достоевского, с точки зрения исследователей, проявляется в конкретной символике произведений, в частности, в символической детали.

История симвоологического прочтения произведений писателя выявила проблему произвольности истолкования, которая является общей для интерпретации художественного символа. Представляется, связано это с тем, что в отечественной и зарубежной исследовательской литературе доминирует интерес к символу как к универсальной философско-эстетической категории. При таком подходе категория символа не ставится под вопрос, и главное внимание сосредотачивается на символической интерпретации структурных элементов текста — это может быть символическое ядро образа, сюжета, мотива, символизм художественной детали. Такой подход преобладает и в истолковании символов в произведениях писателя. Вместе с тем, по свидетельству такого специалиста в области философии, эстетики и поэтики, как А.Ф. Лосев, «понятие символа в литературе и искусстве является одним из самых туманных, сбивчивых и противоречивых понятий».

История теоретического изучения символа и символического истолкования помогает выявить еще один подход, при котором обращается внимание на различие культурно-исторических типов и стилей символики, в связи с чем можно говорить об античном, христианском, ренессансном символизме. Такой подход предполагает объяснение принципов символизации, что в свою очередь выводит исследование на уровень художественного мирозерцания того или иного писателя.

В настоящем диссертационном исследовании символическое мирозерцание Достоевского анализируется на фоне сложившихся в литературе Античности, Средневековья и Ренессанса эпохальных типов и стилей символики, а также в контексте художественного символизма русской литературы, в частности, у русских

писателей XIX века. Все это позволяет выявить особенности символизма Достоевского.

Актуальность исследования

Актуальность изучения символического мирозерцания Ф.М. Достоевского в контексте исторических типов и стилей символики обусловлена ростом научного интереса к проблеме символизма в художественном мышлении, что в свою очередь определяется возрастающим вниманием к духовным направлениям искусства вообще и в русской литературе, в частности. Целостное понимание места и роли символа в поэтике Достоевского позволяет проникнуть в недоступные для иных подходов глубины духовного мира писателя, сумевшего художественно выразить коренные особенности русского самосознания, питаемого Православием.

Научная новизна исследования

В практике научного исследования символических структур произведений русской литературы символ рассматривается в качестве универсальной категории художественного мышления писателей. В пределах такого подхода различие античного, средневекового, ренессансного символизма — это различие идейно-содержательное. Так, под античным символизмом подразумевается символизм античных сюжетов и образов и в целом, античной мифологии; под средневековым символизмом понимается символизм христианских сюжетов и образов и в целом, библейский символизм и т.д. Научная новизна исследования заключается в изучении художественной символики произведений русской литературы и символики Достоевского, в частности, в контексте исторически сложившихся эпохальных типов и стилей символики. При этом речь идет о различии принципов символизации. На важность такого различия указал С.С. Аверинцев («Поэтика ранневизантийской литературы»). Тезис принципиального отличия средневекового символизма от других культурно-исторических исторических типов символа и его аргументацию мы находим в исследовании В.П. Гайденко и Г.А. Смирнова («Предметная и аскетическая составляющая средневекового символизма»). На традицию именованья символа в средневековой литературе "моральным символизмом" указывает П.П. Гайденко («Понимание природы и трактовка естествознания в Средние века»).

Но до сих пор в научной литературе не существует историко-литературной типологии символа. В исследовании восполняется существующий пробел. В связи с этим впервые в научный оборот вводится типология символа в античной, средневековой и ренессансной литературе, а также впервые вводятся научные термины "естественный символизм" и "духовный символизм".

Этот подход позволяет установить доминантный для символического мирозерцания Достоевского стиль символики – духовный символизм.

Методологической основой исследования

является сочетание выработанных отечественным литературоведением подходов к изучению историко-литературного процесса в целом и в частностях. В исследовании нашли отражение культурно-исторический, сравнительно-исторический, биографический, герменевтический методы научного анализа, нашедшие применение в трудах классиков отечественного литературоведения: А.Н. Пыпина, Н.С. Тихонравова, А.Н. Веселовского, М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, С.С. Аверинцева, А.Ф. Лосева, Ю.Б. Борева, А.В. Михайлова.

Культурно-исторические методы использованы для выявления влияния религиозно-философских, эстетических и поэтологических представлений той или иной культурно-исторической эпохи на формирование литературный процесса в целом и на формирование художественного сознания конкретного писателя.

Сравнительно-исторический метод призван проанализировать типологические соответствия, отличия и связи в идейно-художественном диалоге Достоевского с русскими писателями XIX века.

Биографический метод применен для изучения связи духовно-нравственного жизненного пути Достоевского с его произведениями.

Из ряда герменевтических методов использовался контекстуальный метод, согласно которому в интерпретации произведений Достоевского учитывалось христианское мировидение писателя. Стоит упомянуть и принцип целостности или герменевтического круга — целое произведения познается из его частей, а понимание частей предполагает понимание целого.

Определенную роль в концепции исследования сыграли работы К. Мочульского, И.А. Есаулова, М.М. Дунаева, В.Н. Захарова, В.А. Котельникова, А.В. Моторина, К.А. Степаняна, Т.А. Касаткиной.

Объект исследования

Объектом исследования является художественное и публицистическое слово, письма Достоевского, а также творчество тех писателей XIX века, с которыми он вступал в диалог — А.С. Пушкина, И.А. Гончарова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Толстого. Так как целью диссертации является выявление духовного символизма в творчестве Достоевского, то основным объектом изучения выступают романы зрелого периода — «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы».

Предмет исследования

Предмет исследования — эволюция символического мирозерцания Достоевского, библейские и литературные реминисценции, выявление символических значений лексического, образного и сюжетного уровней произведений. Особое внимание уделяется мотивам покаяния, смирения, веры.

Цель и задачи исследования

Цель диссертационной работы состоит в изучении закономерностей развития символического мирозерцания Ф.М. Достоевского в контексте доминантного для писателя стиля символики — духовного символизма.

Указанная цель требует решения следующих **задач** исследования:

- рассмотреть исторические стили символики в литературе от античности до Нового времени;
- заявить и разрешить проблему различения стилей символики в творчестве писателя;
- выявить характер символической образности в художественных произведениях русской литературы, в частности, русских писателей XIX века, с которыми Достоевский вступал в идейно-художественный диалог;
- рассмотреть исторически сложившиеся научные взгляды на символизм Достоевского;
- проанализировать высказывания Достоевского художественно-поэтологического характера в контексте исторических стилей символики;
- изучить ключевые произведения Достоевского в свете его символического мирозерцания.

Результаты диссертационной работы

- выдвинуты и обоснованы определения, характеризующие символизм культурно-исторических эпох в литературе от Античности до Нового времени;
- выявлен символический аспект идейно-художественного диалога Ф.М. Достоевского с отечественными писателями XIX века;
- критически рассмотрены наиболее значимые научные воззрения на символизм Достоевского;
- проанализированы художественно-эстетические взгляды Достоевского; указано, что характер символического мирозерцания писателя менялся на протяжении его жизненного и творческого пути, что перемена мировидения проходила в направлении христианского мирозерцания;
- выявлены признаки духовного символизма в «пятикнижии» – пяти основных романах Достоевского; показано, что от романа «Преступление и наказание» до романа «Братья Карамазовы» в образной системе писателя ведущими являются мотивы покаяния, смирения, веры.

Теоретическая значимость исследования

Теоретическая значимость исследования обусловлена тем, что проблема интерпретации художественного символа актуальна в литературоведении. Реализуемые в анализе приемы истолкования художественного текста предполагают различение историко-литературных типов и стилей символики. В связи с тем, что данный подход в науке еще не применялся системно, требуется новая терминология.

Соответственно, вводится типология историко-литературных типов и стилей символики и новые научные термины «естественный символизм» и «духовный символизм». Под *типом символизма* понимается доминирующая модель символизации в той или иной культурно-исторической эпохе. В свою очередь, *символизация* означает процесс изображения определенной художественной предметной реальности в символах. Типологическое различие естественного и духовного символизма основано на эпохальном философско-эстетическом различии *естественного и сверхъестественного* (преображенного) *разума*. Соответственно, *естественный символизм* — это такая модель символизации, при которой определяющими факторами являются стратегия символического видения умопостигаемого уровня реальности посредством чувственного уровня бытия и *структурное* или *органическое* соответствие двух планов изображения — внешнего и внутреннего; *духовный символизм* означает такую модель символизации, при которой осуществляется круг познания, включающий в себя, наряду с видением умопостигаемого посредством чувственного, сверхъестественное видение чувственно данной реальности, при этом события жизни человека символизируют то, что происходит в его внутреннем мире.

Практическая значимость исследования

Материалы диссертации могут быть использованы при анализе разнообразных историко-литературных процессов в рамках отечественной культуры, а также при проведении историко-литературных исследований, имеющих своим объектом литературный процесс как целостность. Основные положения диссертационного исследования могут быть использованы при разработке общих и специальных курсов по истории и теории художественной словесности.

Положения, выносимые на защиту

— Символическое мирозерцание Достоевского суть художественное выражение мировосприятия, согласно которому подлинная реальность включает в себя полноту чувственного и духовного миров;

— Изучение символики в произведениях Достоевского до сих пор производилось в контексте понимания художественного символа как универсальной для всех литературно-исторических эпох эстетической категории. Созрела необходимость изучения символического мирозерцания писателя в контексте исторических типов и стилей символики;

— По характеру символического мышления творчество писателя условно можно разделить на три периода; при этом доминантными оказываются последовательно сменяющие друг друга естественный (структурный, затем органический) и духовный символизм;

— Ориентация на Библию и творения Св. Отцов помогают Достоевскому усвоить стиль духовного символизма;

— Духовный символизм как тип символического мирозерцания впервые проявляется в повести «Записки из подполья», так как здесь впервые в творчестве Достоевского предметом изображения становится человеческое сознание в его

зависимости от жизни сердца: «Без чистого сердца полного и правильного сознания не будет»;

— Покаяние, смирение, вера — основные мотивы в Пятикнижии Достоевского, через которые выражается духовный символизм.

Апробация работы

Диссертация обсуждена на кафедре русской классической литературы Государственного образовательного учреждения высшего образования Московской области Московского государственного областного университета. Основные положения диссертационного исследования были представлены в виде научных докладов на Международных научных конференциях: «Международные Старорусские чтения» (Старая Русса, 2011-2018), «Духовные начала русского искусства и просвещения: Никитские чтения» (Великий Новгород, 2011-2018), «Достоевский и мировая культура» (Санкт-Петербург, 2014, 2015, 2017), «Икона в русской словесности и культуре» (Москва, 2019).

Структура работы

Структура работы обусловлена целью исследования и логикой раскрывающих ее задач. Диссертация состоит из введения, трех глав, разделенных на параграфы, а также заключения и списка литературы. В связи с тем, что творчество Достоевского рассматривается в контексте эпохального типа символики — духовного символизма, — первая глава посвящена типологии эпохальных типов и стилей символики, а также краткому обзору представлений о символе в литературе Античности, Средневековья и Ренессанса. Тем самым, раскрывается историко-литературный, эстетический и поэтологический контекст, в котором развивается символическое мирозерцание Достоевского. Вторая глава, соответственно, посвящена русской литературе, в частности, символическому аспекту идейно-художественного диалога Достоевского с русскими писателями XIX века. Таким образом, здесь выявляется современный писателю контекст типов и стилей символики, воплощенных в художественных произведениях русской литературы. И, наконец, третья, основная, глава, посвящена непосредственно изучению творчества Достоевского в контексте духовного символизма.

Основное содержание диссертации

Во **Введении** определяется предмет и задачи работы, выявляется их актуальность и научная новизна, обосновываются методологические основания исследования.

Понятие символа присуще каждой культурно-исторической эпохе. Посредством символов ум человека касается бытийственного истока всякой культуры – сферы бесконечного. Данным обстоятельством, в свою очередь, объясняется и значительность символа в иерархии поэтологических категорий: через символ задается глубина художественной образности, символ находится в основе интерпретации.

Главная проблема, с которой сталкивается литературовед, заключается в субъективизме истолкования символа.

В решении проблемы выделяются два подхода.

Один подход связан с пониманием символа как «универсального принципа организации семиотических систем: науки, искусства, религии, языка». При этом подходе в множестве исторических концепций символического выявляются универсальные принципы символического мировидения, которые и становятся инструментом анализа произведений художественной словесности.

Подход, исходящий из представления об универсальности понятия символа, достаточно распространен и преобладает в практике литературоведческого анализа. Его эвристический потенциал очевиден. Вместе с тем, описание содержания конкретного художественного символа само по себе ничего не говорит о характере символического мирозерцания того или иного писателя. И в этом ограниченность данного подхода – в его описательности.

Наряду с выявлением содержания конкретного художественного символа важно ответить на вопрос о смысле символического слоя в том или ином образе, символического строя произведения в целом, о характере символического мирозерцания автора. Такой подход предполагает объяснение принципов символизации. И в этом случае внимание исследователя должно быть обращено на различие исторических типов и стилей символики.

Исторические типы и стили символики, значимые для отечественной художественной словесности XIX столетия, принадлежат эпохам Античности, Средневековья и Ренессанса. В связи с этим важно различать символизм античный, христианский, ренессансный и т.д.

И здесь встает вопрос: на каких началах и в каких категориях следует выстраивать типологию культурно-исторических стилей символики?

Так как всякий символ есть отражение некой реальности в сознании и мышлении, то и принципиальное различие эпохальных стилей символизма выявляется в различии эпохальных представлений о категории *ума*.

Какова природа сознания и ума: ум – это естественное, природное или сверхъестественное, божественное начало в человеке? От ответа на этот вопрос формировалось то или иное эпохальное символическое мирозерцание.

В античной культуре ум – объективная действительность, данная в виде «такого бытия, которое само же соотносит себя и с самим собой и со всяким возможным инобытием» (А.Ф. Лосев). Осмысление бытием самого себя свидетельствует о действии космического ума. Человеческий ум, в свою очередь, есть в той или иной степени отражение, порождение ума космического. Но это порождение мыслится пантеистически – не как личное волевое усилие, а как естественный процесс.

Так возникает представление о тождестве разумности и «естественности».

В эпоху христианского Средневековья возникает представление о динамическом характере естественного разума: он может и должен восполняться новым качеством —

он может и должен преображаться. Так возникает учение о естественном и сверхъестественном состоянии ума. Естественное созерцание выражается в естественном стремлении ума к Богу. Сверхъестественное состояние ума характеризуется действием благодати Св. Духа – это ум *преображенный, обоженный*. В обоженом уме прекращаются его естественные движения.

В связи с вышеизложенным зародившийся в античности тип символизма можно характеризовать как *естественный символизм*, так как в качестве познающего ума, познающего, в том числе, и в символах, видится *естественный разум*.

Высшим движением ума в христианском вероучении называется его сверхъестественное – благодатное – состояние, то, следовательно, христианский символизм можно называть сверхъестественным или *духовным*.

Таким образом, предлагается различать два эпохальных типа символики – *естественный символизм* и *духовный символизм*.

Наряду с исторической типологией символа следует выделять эпохальные *стили символики*, из которых формируются индивидуальные художественные стили писателей. Под *символикой* здесь понимается единство, система символов как в историческую эпоху в целом, так и в творчестве того или иного писателя.

В свою очередь, понятие *стиля* берется в широком, литературоведческом, значении — как принцип формирования символики и на уровне исторических эпох, и на уровне индивидуального художественного сознания. Художественный стиль писателя, (как и стиль символики, в частности) во многом складывается из совокупности принципов, идей, представлений той или иной исторической эпохи.

Отдельного обоснования требует вынесенное в заглавие работы понятие «миросозерцание». Представляется, что «миросозерцание» наиболее полно соответствует предмету исследования — символической грани художественного мышления Достоевского. В понятии «созерцания» соединяются интеллектуальная и чувственная степени познания. Под чувственным познанием в отношении художественного творчества понимается интуитивное видение художником мира как определенной цельности. Эту мысль глубоко выразил Достоевский: «... цельно, окончательно и готово является вдруг из души поэта создание...» Интеллектуальная степень познания выражается во взглядах писателя на мир, высказанных в статьях, письмах, черновых записях. Таким образом, говоря о миросозерцании Достоевского мы имеем в виду единство взглядов на мир с художественным постижением этого мира.

Глава первая. Символ в истории мировой словесности

На протяжении многовековой культуры античности представление о природе символического формировалось и развивалось от разрозненных и отрывочных высказываний поэтов, философов, последователей религиозных течений пифагореизма и орфизма до «тщательно продуманной символической картины космоса и судьбы душ в нем» в неоплатонизме.

В мировосприятии неоплатоника космос состоит из двух миров — умопостигаемого и чувственного. Содержание мира чувственного видится как отображение процессов, происходящих в мире умопостигаемом. Умопостигаемые потенции скрыты от чувств и суть неизменяемые сущности, но каким-то образом они

проявляют себя в чувственном. Символ и призван намекнуть, указать на границу соединения двух миров, на момент присутствия невидимого в реалиях и событиях жизни человека.

Представление о существовании двух миров – духовного и материального – уходит вглубь веков человеческой истории. Специфика до-христианского миропонимания, и в частности, античного мышления, заключается в том, что духовный, умопостигаемый мир мыслился вещественно. Духовное бытие в античности – это тот же чувственно-материальный космос, но взятый в своей идее, в своей абсолютизации. На первый план здесь выдвигается не абсолютная личность как начало духовное, а *вещь* как начало чувственно материальное, *вещь* как часть космоса. Это тот элемент мира, в отношении которого можно определить начало, середину и конец, то есть то, что состоит из частей, то есть *структура*. Вещь, взятая как целое частей есть ее принцип, или *идея* вещи.

Структура – это то, что объединяет мир духовный и мир материальный. И тогда отношения миров начинают видится как отношение структур.

В этом смысле, для человека античности мыслить символически означало мыслить *структурно*.

Все элементы космоса символизируют *структуру* космоса и судьбу человеческой души в нем.

Античный *стиль символики*, в свою очередь, формируется из определенных представлений эпохи. Уже в отношении искусства античный *стиль символики* вырастает из понимания сущности искусства, где значимыми оказываются представления о мимесисе, о различении мастерства и вдохновения, о художественном вымысле, о порождающем принципе, о соотношении духовного и вещественного.

В христианстве античный символизм был переосмыслен. Главное отличие христианского типа символизации от античного связано с новым пониманием Бога и человека: изменяется значение внутренней жизни человека, в душе открываются такие глубины, которые оказываются для человеческого естественного разума недоступны. В связи с этим возникает потребность в символическом мирозерцании, которое было бы направлено на внутренний мир человека.

Когда Св. Отцы говорят о событиях внутренней жизни, о *бываемом в душе*, они имеют в виду духовный мир, в котором человеку открывается Бог и обитатели этого мира. Но *внутренний человек* — это не только вход в духовный мир, но и сам этот мир.

Здесь возникает проблема возможности видения *внутреннего человека*.

Казалось бы, ответ находится на поверхности: о внутреннем человеке можно узнать посредством символического созерцания поведения (в самом широком смысле этого слова) *внешнего человека*. То есть, здесь перед нами уже известное античной культуре понимание символического мирозерцания как способности замечать в фактах чувственно-материальной реальности проявления вечного, то есть *естественный символизм*.

Но будет большой ошибкой полагать, что христианская культура унаследовала от Античности тип символического мирозерцания и что различие между символизмом античным и христианским заключается в содержании символизируемой предметности.

В христианстве естественный символизм не исключается, но ему отводится самая начальная ступень в богопознании. Деятельная христианская жизнь в

исполнении заповедей и в очищении ума и сердца от страстей, подготавливает иной, более высокий, уровень символического мирозерцания – духовный. Он заключается, по слову прп. Максима Исповедника, в созерцании видимого через невидимое.

Знание видимого через невидимое – это духовное видение духовного смысла событий и вещей видимого мира, мира, который, по слову св. Василия Великого, есть училище для спасения. Восходя от чувственного бытия через естественное символическое мирозерцание к духовному смыслу вещей, мы завершаем круг познания.

Духовное знание духовного мира – это то новое, чем отличается христианство от до-христианских культур, в частности, культуры античной. Тип символического мирозерцания, предполагающий духовное видение духовного мира мы предлагаем называть *духовным символизмом*.

Само по себе духовное видение духовного мира не является символическим, так как здесь отсутствует чувственное движение. *Духовный символизм* рождается как боговдохновенное слово, в котором о духовном говорится посредством реалий видимого мира, когда в событиях истории, в вещах, в природных явлениях раскрывается их духовный смысл. Достоверность знания в духовном символизме не имеет подтверждения в чувственной очевидности, это ведение духовное, которое есть результат жизни в вере.

Вера означает здесь такое состояние, такую сверхъестественную трансформацию внутреннего мира человека, в пространстве которой он приобретает способность нового для него видения — видения духовного. Первая ступень духовного видения рождается в опыте покаяния и смирения. Другими словами, вера, покаяние, смирение понимаются со своей познавательной стороны — это, в сущности, точки вхождения в сверхъестественное, духовное, видение. А уже духовное видение является неизменным гносеологическим условием духовного символизма.

Образцы духовного символизма находим в книгах св. Писания Ветхого и Нового Заветов, а также в святоотеческой письменности, которая в существе своем есть осененное благодатью Св. Духа толкование св. Писания.

Духовный символизм – это средство выражения, передачи духовного видения. В этом смысле все содержание св. Писания, которое *сказал Святой Дух*, — в полноте историй, событий, образов, имен и т.д. — написано для того, чтобы ввести человека в духовное пространство его души, в которой только и открывается духовный мир с его законами и порядком.

В эпоху Ренессанса на христианском Западе возникает новое соотношение языческого и христианского типов символизации. И это рождает особый тип, стиль символизации, отличный от духовного символизма восточного христианства.

С развитием науки, полагающей свои основания на математической достоверности и развивающей методологические принципы, образно-символическое мышление утрачивает свое доминирующее положение и остается востребованным преимущественно в оккультных науках позднего Средневековья и Возрождения — астрологии, каббале, алхимии и связанных с ними течениях религиозной мистики. В оккультном мировидении в целом сохраняется античное понимание символа как порождающей модели, но меняется представление о содержании и характере порождения. Если в античности преобладал, как уже говорилось, структурный символизм, то в оккультном, в связи с учетом христианского опыта абсолютного

личностного бытия, складывается *символизм органический*, когда соотношение земного и небесного, человеческого и Божественного видится в категориях органического мира – как биологический процесс. Наиболее ярко это направление символического мышления проявляется в каббале и алхимии, но затрагивает и ведущую свое начало из глубокой древности астрологию.

Темы и мотивы *органического символизма* – слияние слова и вещи, духа и природы, божественный статус человеческого языка, органическое соотношение внутреннего и внешнего в символе/образе, принципиальная незавершенность, бесконечность всякого истолкования, – на основе которых формируется *стиль ренессансной символики*, будут введены в научный контекст в рамках романтического направления поэтологической мысли и в художественной практике, прежде всего, немецкого романтизма.

Сторонники романтизма, и прежде всего немецкие романтики, вновь заговорили о цельности, об утраченной цельности. Но это уже не цельность эйдетическая, как это было в античности; не теоцентрическая, как верили в Средневековье; а цельность, основанная на опыте автономного мышления, то есть критерием целостности признается человеческий ум. Цельность теперь видится в преодолении разделения между рассудочным и чувственным, между субъектом и объектом, природой и духом, телом и душой, неодушевленным и одушевленным. На природу переносится личностное начало, а личность воспринимается частью природы.

Но это так — в сфере духа. В реальности ощущаемой мир предстает разорванным, фрагментарным, несовершенным. Налицо противоречие. Здесь возникает проблема понимания цельности. В романтизме выстраивается стратегия символического видения цельности, — как той цельности, которая являет себя в каждом фрагменте феноменального. Таким образом, категория символа оказывается центральной в романтической мирозерцании, а противоречие становится структурным моментом романтического символизма.

В сочинениях Шеллинга история формирования и развития традиции *органического символизма* получает философско-эстетическое обоснование. Именно ему принадлежит формула символа как организма.

В истории европейской литературы и русской художественной словесности названные типы и стили символики сосуществуют в разной степени соотношений как в русле какого-либо художественного направления, так и в художественном сознании того или иного писателя.

Для художественного сознания многих русских писателей XVIII – XX вв. станет характерным движение от естественного символизма к символизму духовному. И творческая судьба Достоевского в этом смысле является наиболее показательной.

В русской литературе Нового времени, когда на природу художественного творчества были усвоены представления, принятые в европейской культуре Возрождения, мы не находим примеров творчества на основе преображенного разума. Тем не менее, православная вера русских писателей находит на страницах их произведений свое художественное выражение. Для художественного метода некоторых из них свойственен *духовный символизм*. Он рождается как художественное выражение стремления писателя к евангельской Истине. Но критерием истины здесь становится не полнота духовного опыта, доступная человеку святой и праведной жизни, а полнота христианского символического мирозерцания, явленная в Св.

Писании и творениях Отцов Церкви. На них и ориентируется светский писатель как на образец символического мирозерцания. Важнейшим источником святоотеческого толкования Св. Писания была православная церковно-литургическая традиция. Об этом пишет Достоевский: «Кроме того, у нас есть великая школа богословия, это наша обедня, открытая для всех».

Глава вторая «Символический аспект идейно-художественного диалога Ф.М. Достоевского с отечественными писателями XIX века»

Для лучшего понимания истоков и особенностей символики Достоевского в главе рассматривается символика духовных и светских писателей XIX века.

В центре внимания находится символический аспект идейно-художественного диалога/полемики Достоевского с тем или иным писателем. Репрезентативность при этом заключается не в полноте литературного материала, а в качестве анализируемых произведений — это вершинные произведения русской словесности.

Выбор писателей и произведений здесь диктуется главной задачей исследования — выявить признаки духовного символизма в творчестве Достоевского.

Свт. Игнатий (Брянчанинов) основание художественного христианского творчества видит в аскетике. Чувства художника должны быть очищены от страстей, что только и дает правильное видение мира. Чистота сердца, озаренная вдохновением, доставляет уму духовное ведение. И уже на уровне ума это ведение выражается в *определительности*. Если же сердце издает из себя дыхание страстей, то оно приводится в движение *действиями крови*, то есть естественными чувствами, не обновленными исполнением евангельских заповедей. В таком случае сердце опирается на природное, естественное вдохновение и доставляет уму не знание, а мнение знания, что выражается в неопределительности понятий и чувств.

В сфере художественности определительность и неопределительность соответственно дают два типа творчества: творчество, основанное на духовном знании, и творчество, основанное на мнении.

На художественном уровне *определительность* задает особенности образного строя. Это касается символического ядра образа и его иконичности. Если образ основан на ведении, то символический слой выводится на поверхность образа в том смысле, что не требует для своего прочтения усилий ума и специальных познаний из области мировой культуры, а предполагает опытное знание духовных законов.

Имя Пушкина было особенно значимо для Достоевского. На протяжении своего творческого пути Федор Михайлович постоянно обращается к текстам, идеям и образам своего любимого писателя.

В очерке «Пушкин» он интерпретирует поэму «Цыгане» и роман «Евгений Онегин», и в этой интерпретации символический аспект весьма значим. Ключ к художественной типологии Пушкина — состояние *внутреннего человека*. Способность/неспособность к труду над собой, к труду по *выделке внутреннего человека* и положена у Пушкина, по трактовке Достоевского, в основу художественной типологии. Суть типа *русского скитальца* в его *праздности*, то есть в неспособности к духовному труду над собой. Труд над собой в Татьяне проявляется в ее *верности* мужу, в иноке-летописце — в стяжании *смирной и величавой духовной красоты*.

Внутренний человек, вера/верность, смирение – все это ключевые слова *духовного символизма*.

Наиболее ярко поэтика духовного символизма выразилась в итоговом романе Пушкина – «Капитанской дочке».

Тематическая логика начала и конца произведения повторяет композицию книг Св. Писания Ветхого и Нового Завета. В книге Бытия в первых же главах, посвященных жизни человека в раю, повествуется о заповедях, данных Богом человеку, а заканчивается Библия книгой Откровения, в которой пророчески рассказывается о последних днях мира и о Суде Бога. То же самое мы встречаем и в романе: в первой главе звучат наказания-заповеди Андрея Петровича Гринева в адрес своего сына, а последняя глава называется «Суд». Событийный ряд «Капитанской дочки» символизирует становление духовной жизни Петра Гринева: герой познает опытом действие духовных законов на пути нарушения Божьих заповедей и на пути покаяния. Это и есть *духовный символизм*.

В полемике Достоевского с **И.А. Гончаровым** о *типе* проясняется такое понимание типа, которое можно назвать символом.

Гончаров критикует выражение Достоевского «зарождающийся тип» и утверждает, что сущность типического состоит в том, что оно отображает уже ставшую реальность, то есть, для Гончарова типической является замечаемая *всеми* действительность. Для того, чтобы тип заметили *все*, он должен полностью проявиться, проясниться в мире вещественном, земном, то есть стать доступным для естественного, чувственного зрения. Духовное зрение, доступное далеко не всем, здесь не требуется.

Определение типа у Гончарова совпадает с классической формулой типа, данной А.Ф. Лосевым: «Тип, взятый сам по себе, строится наподобие формально-логического родового понятия, то есть на основании извлечения из действительности тех или иных ее особенностей...» Но для того, чтобы производить отбор типичного из действительности, эта действительность должна быть дана.

Если Гончаров смотрит на сложившуюся действительность, то Достоевский обобщает ту действительность, которая не то, чтобы еще не сложилась, и только складывается, но ту действительность, которая всегда будет ускользать от формально-логического учета. Будет ускользать по той причине, что это не чувственная реальность, а реальность духовная – превышающая способности рассудка. Это реальность отношений человека с Богом. Видение отношений человека с Богом – видение духовное, выражение которого предполагает символическое мирозерцание.

В исследовательской литературе история полемики Ф.М. Достоевского и **М.Е. Салтыкова-Щедрина** описана достаточно подробно. Символический аспект в этой полемике, как и вообще в русской словесности того времени, в открытой форме не затрагивался, но скрытым образом присутствовал. Наиболее ярко он проявился в оценке писателями картины Н.Н. Ге «Тайная вечеря».

Щедрин раскрывает, может показаться, непреходящее содержание изображенной в картине драмы: утрату Иудой веры в идеал, злоба учеников Спасителя и скорбь Христа, – и завершает выводом: «Внешняя обстановка драмы кончилась, но не кончился ее поучительный смысл для нас. С помощью ясного созерцания художника мы убеждаемся, что таинство, которое собственно и заключает в себе зерно

драмы, имеет свою преемственность, что оно не только не окончилось, но всегда стоит перед нами, как бы вчера совершившееся».

Для Достоевского, напротив, в «Тайной вечери» изображена «обыкновенная ссора обыкновенных людей», не имеющая отношения ни к самому историческому событию, колоссальному по своему значению для мировой истории, ни к последующей истории Церкви.

Символическое мышление Щедрина развивается в философско-эстетических границах материализма. Развитие человечества для писателя — это развитие человеческого рода. Личность человека при этом сводится к ее социальному уровню. Видеть символически для Щедрина означает различать в жизни конкретного человека закономерности развития человеческого рода и законы социального развития. В сущности, внутренняя жизнь человека видится в качестве зеркала, отражающего родовую и социальную реальности. Такой символизм не выводит за грань природного бытия.

Интерпретация Достоевского — «обыкновенная ссора обыкновенных людей», — основана на евангельском мировидении: на Тайной вечери Христос устанавливает таинство Евхаристии, чем предвозвещает Свою смерть и Воскресение, и что станет для христиан осью мировой истории как истории Церкви, как истории спасения. С этой точки мировидения совершенно неважно, какое содержание может получить образ предательства Иуды. Уже тот факт, что в центр сюжета поставлена «ссора», говорит писателю о том, что здесь содержится ложь.

Таким образом, если для Достоевского средоточие истории связано с тайной христианского спасения, то для его оппонента *таинством драмы* истории является борьба за социальные права.

Сравнительный анализ символических структур в романе Достоевского «Подросток» и в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» дает богатый материал для построения типологии художественной символизации в литературе реализма.

Достоевский обнаруживает в «Анне Карениной» противоречие между идейно-художественным замыслом и его конкретным религиозно-философским выражением. С одной стороны, Толстой изображает *неисследимые глубины человеческого духа*, а с другой стороны, само это изображение противоречиво. В частности, Достоевский выражает свое несогласие с Толстым в отношении образа любимого толстовского героя «Анны Карениной» — Левина. Достоевский обнаруживает противоречие между *чистотой сердца*, изображенной Толстым, и *неестественным и безобразным* чувством героя — речь идет об отношении Левина к русским добровольцам и балканским славянам.

Парадокс в том, что толстовский герой получает веру от мужика, от народа, но сам не верит в то, что по мысли Достоевского, является у народа самым драгоценным. И Достоевский задается вопросом: а вера ли у Левина? И дает отрицательный ответ. А если вера героя не есть вера, то он и не способен к постижению духовного: «Левин счастлив, роман кончается к пущей славе его, но ему недостает еще внутреннего духовного мира». Для веры мало акта воли и самомнения. Дела веры — это ревность о Христе, сострадание и покаяние — все то, что есть у русского народа, и чего нет у Левина. Без дел *веры* человек неизбежно приходит к *букве*, что и происходит с героем, когда он обвиняет народ, по существу, в нарушении *буквы*: Россия Турции войну не

объявляла, «частные люди не могут принимать участия в войне без разрешения правительства».

Достоевский противопоставляет буквалистскому объяснению войны за освобождение балканских славян, объяснение духовное, через соотнесение современных событий с событиями евангельскими. Мучения христиан, принятые от турок, соотносятся с Крестным подвигом Христа. Увидеть же Евангелие в современных событиях позволяет народу стремление к *покаянию*: «Дело это было ведено прямо, как Христово дело, а у многих, у очень многих в тайниках души их — именно как очистительное и покаянное дело».

Народом движет покаянный дух. Вера и покаяние открывают народу духовный смысл событий, дают возможность проникать за грань вещественного в область духовного. Без *покаяния* истинная *вера* и реальное проникновение в духовный мир, в мир *внутреннего человека* невозможны. Отсутствие покаяния у Левина указывает на то, что его вера ненастоящая. Поэтому герой и не может преодолеть *буквалистского* видения событий.

Теперь можно более определенно назвать противоречие, выявленное Достоевским в «Анне Карениной». Толстой задумал изобразить *неисследимые глубины* духа человеческого, что указывает на духовный символизм, но мировидение без покаянной веры неизбежно приводит к тому, что познавательная стратегия начинает строиться на иных началах. Художественный мир «Анны Карениной» создан с опорой естественный разум. Соответственно, и тип символики здесь относится к естественному символизму.

На художественном уровне такое мирозерцание выражается в видении мироздания без духовной вертикали, так как Бог заключается в мире, в вещах, в человеке, в природе. Стремится некуда за пределы тварного бытия.

Символическая система «Анны Карениной» строится на приеме симметрии — в сопряжении событий, характеров, образов, мотивов становится очевидной внутренняя структура произведения, его художественный смысл.

Тип символизации, присущий Толстому, относит нас к эстетике античности, когда соотношение внутреннего и внешнего, и всех элементов космоса виделись в сочетании ритма и симметрии.

Глава третья «Стили символики Достоевского: пути к духовному символизму пяти романов»

Отечественные литературоведы, философы и богословы указывают на символизм как на важнейшее начало художественного мирозерцания Достоевского, видят средоточие этого символизма во *внутреннем человеке*. За почти полутора вековой период исследования символики у Достоевского выявлены многие характерные особенности символического мирозерцания писателя — место и роль Библии, природного и вещного мира, личных имен, особенностей построения образа, сюжета и т.д. Вместе с тем, различие типов и стилей символики, проявляющееся при сравнении античного, христианского и ренессансного символизма, оказалось вне поля зрения исследователей. Незаработанность этого вопроса, представляется, стала одной

из причин смешения культурно-исторических типов и стилей символики при анализе символизма Достоевского.

Вл. С. Соловьев в «Трех речах в память Достоевского» пишет о том, что главным предметом изображения в произведениях Достоевского является *общественное движение*, причем общественным идеалом для писателя была Церковь. Философ различает Церковь фактическую и Церковь грядущую. Церковь фактическая включает в себя две формы христианства – *храмовое* и *домашнее*. Храмовое христианство сосредоточено на поклонении Христу в храме, но *деятельная жизнь* остается *не-христианской*. Домашнее христианство означает возделывание *личной нравственности*. Здесь уже есть желание управлять деятельной жизнью, но такое христианство не распространяется на дела «общественные, гражданские и международные». Поэтому должно наступить истинное христианство – *вселенское*. Здесь у Соловьева заметно влияние диалектической схемы противопоставления тезиса антитезису в их дальнейшем соединении в синтезе: *внешнее* «храмовое» христианство и *внутреннее* «домашнее» христианство в синтезе должны дать христианство вселенское, в котором *внешняя* «общественная деятельная жизнь» должна проникнуться началами, свойственными «внутренней индивидуальной жизни».

Смысловое движение от внешнего к внутреннему и их синтезирование задают символическую перспективу схемы: в истории христианства (*внешнее* как факт) происходит вызревание «вселенской Церкви» (*внутреннее* как духовный смысл).

Все эти размышления очень хорошо выражают историософскую позицию самого Соловьева, но вряд ли их можно полностью отнести к Достоевскому. Правда то, что последний писал о всемирном единении во Христе, но насколько совпадают идея Соловьева о «вселенской Церкви» и идея Достоевского о всемирном единении во Христе — это вопрос. Как правильно замечает прот. Георгий Флоровский, близость Достоевского и Соловьева — в единстве личных тем. И хотя Достоевский мечтал обратить государство в Церковь, все же эта мечта отставала от его «подлинных прозрений». Писатель был «чутким тайнозрителем человеческой души» и его романы написаны о *вере*. Напротив, для Соловьева первичен не человек и не его средоточие — *человек внутренний*, — а человечество. Отдельное лицо здесь только *индивидуализация всеединой сущности* или *всеединства*.

В.В. Розанов утверждает, что «психический анализ» Достоевского есть «анализ человеческой души вообще, в ее различных состояниях, стадиях, переходах». Философ различает два уровня человеческой души – уровень индивидуального проявления конкретной души и уровень души как таковой. На языке христианского богословия это будет различение *внутреннего* и *внешнего* человека. Когда через образы, сюжет и другие уровни произведения, говорится о человеческой душе *вообще*, о содержании духовной жизни с ее законами, это и есть то, что мы называем *духовным символизмом*. Но то, что в святоотеческой традиции называется *внутренним человеком*, у Розанова не получает содержательного описания. Мыслитель ограничивается указательным жестом: за *ясным* в душе — поступками, словами и желаниями, — скрывается *непроявленное* — некая мистическая глубина, из которой исходит человек. Соединяется *непроявленное* и *ясное* в *целом*, в образе человека. И так всякий раз, когда речь заходит о духовном начале в человеке, Розанов его описывает через структуру человека, состоящую из двух частей — *ясной* и *непроявленной*. То есть, заявляя

глубину духовного символизма во взгляде Достоевского на человека, предметного описания этого типа символизма философ не дает.

В полемике **Вяч. Иванова** с **С.Н. Булгаковым** о романе Достоевского «Бесы» символизм Достоевского был впервые осознан как проблема.

С точки зрения Иванова, Достоевский находит *внутренний смысл случающегося* в мире в *событиях чисто-реальной жизни*, которые скрываются, в свою очередь, в *тайниках душевной жизни*, то есть во *внутреннем человеке*. *Внутренний смысл* событий скрыт в *тайниках душевной жизни*, изображение во «внешних действиях» «самых сокровенных состояний души» — это, в сущности, формулы духовного символизма. Но все же реалистический символизм Иванова нельзя назвать символизмом духовным, так как понимание *душевной жизни* у этого яркого представителя Серебряного века далеко выходит за границы христианских представлений. Большую роль в его философско-эстетической мысли играет гностицизм. Особенно отчетливо начала гностического мировоззрения сказываются в антропологии Иванова: понятия «Душа мира» и «народ» наделяются ипостасностью, гипостазируются, а отдельный человек, человек как индивидуум, ипостасности лишается, и реальность свою, подлинность своего бытия обретает лишь при касании к умным сущностям. Соответственно, герои «Бесов» символизируют события, происходящие в умопостигаемой сфере — сфере, где действуют «Вечная Женственность», «Душа мира/Душа земли», «силы Зла», «Душа русская».

Булгаков также оперирует понятиями «Души мира», «Вечной Женственности», «Матери-Земли». Также, как и Иванов, в описании духовного мира использует каббалистические понятия «мужского и женского» начал в душе. Но в целом, в булгаковской антропологии, как она выразилась в статье, христианский персонализм выражен более сильно, нежели у Иванова. У последнего выбор веры, волевой акт случается однажды и раз и навсегда. Выбор совершается в метафизической сфере, а все последствия этого выбора задают поведение и судьбу человека в низших сферах. Булгаков же видит выбор веры или неверия во времени человеческой жизни, как это и есть в христианском вероучении. Медиумичность персонажей «Бесов» для Булгакова есть знак подчиненности свободной человеческой личности силам зла, в то время как у Иванова медиумичность отдельного человека имеет онтологическое измерение — так устроено бытие.

Философско-эстетическая концепция **М.М. Бахтина** не предполагает понятия символа. Л.А. Гоготшвили, правда, отмечает, что категории мифа и символа, тем не менее присутствуют у Бахтина, всякий раз возникая в его размышлениях под другими именами, когда его мысль касается «всеобъемлющего аксиологического и ценностного целого». Очевидное указание на символизм Достоевского (*под другим именем*) мы находим в следующем тезисе ученого. Он говорит о художественном *переводе* жизни души у Достоевского в мир явлений и событий. С точки зрения Бахтина, «внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он (Достоевский. — С.Ш.) драматизирует в пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником, с чертом, со своим alter ego, со своей карикатурой (Иван и черт, Иван и Смердяков, Раскольников и Свидригайлов и т.п.)». Образы героев как драматизация внутренних противоречий. Но у Бахтина внутренний мир сводится к точке зрения, то есть к сознанию, так что глубина человека, жизнь его сердца или души оказываются за границами внимания исследователя. Да, говорится о диалоге между человеком и

Богом, но дело в том, что, по существу, отношения Бога и человека — это не диалог, если понимать под диалогом выявление *за* и *против*. Когда мы говорим о жизни души в христианском ее понимании, то речь идет не о выяснении и выявлении-преодолении противоречий, а о движениях души по направлению к Богу или от Бога. Эти движения многовидны, имеют разную степень интенсивности и они-то и отображаются на *внешнем человеке*, то есть в его мыслях и чувствах, в его мироотношении. Но тогда следует говорить не о диалогизации, а о символизации, то есть о *духовном символизме*.

Н.А. Бердяев пишет о том, что романы Достоевского посвящены исследованию *единого человеческого духа*. Предмет изображения у Достоевского — духовный мир. Изображение это основано на символе. Но духовного символизма у Бердяева не получается, так как то, что он называет *духовной глубиной человека*, оказывается по факту философско-религиозным конструктом, заимствованным философом у Я. Беме. В соответствии с бемевской концепцией борьба в человеке добра и зла есть отображение борьбы добра и зла в божестве. Причем, зло видится соприродным Богу. Человек как отображение теогонического становления — вот концепция Беме, принятая Бердяевым. Соответственно, основными понятиями, в которых описывается духовная глубина человека — это понятия *свободы, красоты, духовной динамики, раздвоения и поляризации*.

Появление нового типа символики в романе «Преступление и наказание» был отмечено **К. Мочульским**: «Мир природный и вещный не имеет у Достоевского самостоятельного существования; он до конца очеловечен и одухотворен. Обстановка всегда показана в преломлении сознания, как его функция. Комната, где живет человек, есть ландшафт его души». Мир внешний — это некоторая проекция мира внутреннего. Только как понимать эту проекцию? Выражение «комната — ландшафт души» может вызывать различные историко-культурные образы. Это можно понимать в пределах христианского духовного символизма, а можно и иначе. На книге Мочульского, к слову, сказывается влияние софиологии Вл. Соловьева, так что указанную проекцию можно понимать вполне в гностическом духе, когда мир воспринимается как «объективация субъективных переживаний» Софии, преломленных в мышлении человека.

Г. Мейер утверждает, что Достоевский изображает *тайны человеческого духа*. Духовную реальность Достоевский изображает символически. В сущности, Мейер определяет символическое мирозерцание Достоевского как *духовный символизм*. Но в целом исследователю не удается удержаться на уровне духовного символизма, и большинство толкований романских символов сводится к тому типу символики, который мы называем *естественным символизмом*. Причина такого смещения типов символики коренится, на наш взгляд, в теоретических установках исследователя, которые восходят к античным и ренессансным представлениям о бытии, о поэтическом творчестве, о языке и символе. Это и идея о том, что мысль художника *совпадает с наи глубочайшими бытийственными процессами и становится их живым прообразом*. Это и вытекающая из первой идея о параллелизме церковного и художественного пути к обретению духовного видения. Это и выведенное из каббалистики представление о художественном тексте как об *организме*, в котором нет ничего случайного, и что, в свою очередь предполагает тотальный символизм каждой малейшей детали.

Крайность структурного символизма наблюдается у **Н. Нейчева**. Ученый отмечает интерес Достоевского к *внутреннему человеку*, но *внутренний человек* понимается Нейчевым структурно, то есть в духе естественного символизма.

Большое внимание символизму Достоевского уделяется в работах **Т.А. Касаткиной**. Ученая выдвигает и обосновывает новое понятие – *двусоставный образ*. Особую роль в двусоставном образе играет вещь, онтологическая значимость которой в том, что в ней является Бог. Бог говорит с человеком вещами этого мира. У вещи есть внутренний образ — это слово Бога. В свою очередь, этот внутренний образ выстраивает для себя внешний образ — саму вещь. Тем самым, здесь мы встречаем то, что в пределах нашего исследования мы называем *естественным символизмом*, когда сквозь земные реалии просвечивает их небесная сущность. Все эти представления, сами по себе, не противоречат христианскому пониманию мира вещественного, хотя у них может быть и иной богословско-философский контекст, например, гностический, либо оккультный. Иной контекст начинает появляться тогда, когда опознание в вещах мира *слова Бога*, в *видимом — невидимого*, начинает восприниматься и оцениваться, как мы уже сказали, в качестве нормы, то есть когда *естественный символизм* видится чем-то достаточным, обеспечивающим полноту познания.

Достоевский о своем художественном направлении.

В границах типологии символизма творчество Достоевского можно разделить на три периода: первый период включает в себя время от 1838 года до 1849 года, когда творчество прерывается арестом и каторгой; второй период вбирает в себя десятилетие от середины 50-х до середины 60-х годов; третий период — зрелое творчество Достоевского — от «Записок из подполья» до «Братьев Карамазовых». В первый период наблюдается преобладание античного символизма, в средний период — символизма ренессансного, в завершающий период — духовного символизма.

Идея зависимости гармонии внутреннего мира человека от гармонии общественной является руководящей в художественном символическом мирозерцании Достоевского первого периода. Она задает идейно-художественный контекст романа «Бедные люди». Понятия *внутреннего* и *внешнего* выражают символическую сторону мирозерцания. То, каким видит писатель их соотношение, задает тип символизации. Представление о том, что внутренний мир человека зависит от духовно-нравственного, идейного содержания мира внешнего, воспроизводит положения античной, платонической, эстетики и античного типа символизации. Поэтому в это время мы не встречаем у Достоевского христианского понимания внутренней жизни с ее покаянием, борьбой с помыслами, молитвой. Внутренний мир здесь — это мир помыслов и переживаний.

В начале 60-х Достоевский развивает идеи примирения цивилизации и народной почвы – идеи почвенничества. Искусство является частью природы человека и само по себе также есть явление органическое. Формулируя органические основания искусства Достоевский вводит новое для себя понимание соотношения *внутреннего* и *внешнего*. Теперь несовершенство действительности воспринимается не сквозь призму социальности, а вводится в метафизический контекст, что приводит к переоценке взаимодействия внутреннего мира человека и внешней реальности. Теперь разлад с действительностью заключает в себе не разрушающее, а напротив, созидающее начало: отсутствие гармонии в мире рождает в человеке потребность в ней. Реализуется потребность гармонической полноты бытия в стремлении человека к

красоте. В понятии гармонии Достоевский вкладывает христианское содержание. Теперь это равновесие не между личностным и общественным, как было в 40-е, а между искупающим грех страданием и райским блаженством исполнения закона. И земное страдание, и райское наслаждение исполнения закона – все это состояния души. Таким образом, понятие равновесия противоположностей здесь вводится во внутренний мир человека.

Но все же ясного христианского видения внутреннего человека мы здесь не находим. В религиозных идеях Достоевского начала 60-х годов нет места понятию *покаяния*, что становится причиной искажения христианского мирозерцания. Отсутствие понятия покаяния особенно отчетливо просматривается там, где оно, по христианскому воззрению, должно быть. Так, Достоевский говорит о двух гармониях — земной и небесной. Небесная гармония — это Царство Небесное. Земная гармония, временная неустойчивая, есть земное равновесие между страданием и райским блаженством исполнения закона. Такая гармония порождается красотой души (а в красоте есть и гармония и спокойствие). Здесь очевидно гераклитовское понимание гармонии как единства противоположностей: страдание противоположно блаженству, и смысл земной жизни, земного равновесия в том, что страдание и блаженство уравниваются. Но в христианстве равновесие внутреннего человека заключается не в равновесии страдания и райского наслаждения исполнения закона, а в добродетели. Переход от жизни потакания греху к жизни добродетельной совершается через покаяние. Покаяние становится началом познания человеком самого себя, или, что то же самое, только покаянием может человек войти в свой внутренний мир, увидеть внутреннего человека в себе.

У Достоевского же здесь вместо покаяния просматривается социалистическое понимание восстановления и оправдания униженных и всеми отринутых парий общества.

Если на личностном уровне речь идет о равновесии страдания и райского наслаждения, то в плане историософии утверждается органическая идея становления человечества, причем путь становления проходит через диалектическое снятие противоположностей *сознательного* и *бессознательного*. Человечество развивается от непосредственного патриархального устройства через нарастание индивидуального сознания к сознательному возвращению к непосредственной жизни, но уже обогащенное осознанной идеей жертвенного служения ближнему. Не случайно понятие *покаяния* у Достоевского 60-х замещено понятием *восстановления*, ведь покаяние требует личных отношений Бога и человека, а в понятии восстановления преобладает значение некоего бытийственного органического процесса, протекающего по определенным законам.

С середины 60-х гг. у писателя начинает формироваться свое понимание *реализма*, а по сути созревает новое художественное направление, в котором *духовный символизм* станет основой художественного мирозерцания.

В ПМ к роману «Бесы» появляется догматически правильное понимание воплощения Иисуса Христа. В записях середины 60-х, напомним, говорилось о том, что идеал Христов на земле недостижим, что исполнение заповеди любви к ближнему, данная Богом, невозможно, что счастье человека на земле в осознании необходимости уничтожения своего Я ради ближнего. Теперь же внимание Достоевского сосредоточено на реальности воплощения Сын Божия — на реальности соединения

Бога с человеческой природой, что делает возможным, достижимым спасение человека. Эта реальность воплощения выше идеала. Оправдание земли видится теперь не в гармонии между страданием от греха и наслаждением от исполнения нравственного закона, а в том, что воплощение Бога сделало возможным спасение человека. Спасает человека вера в божественность Христа и следование за Ним в Его подвиге. Истину этого убеждения засвидетельствовали святые – те, кто прошел по пути, указанным Христом. Появляется новое понимание красоты – это теперь также не идеал, пусть даже и Христов, это красота плоти Иисуса Христа. К такой красоте приобщаются, с ней соединяются.

Вера в божественность Христа, мысль о следовании за Христом развиваются у Достоевского в русле православной духовности и становятся источником его православного мирозерцания.

Мысль об исполнении заповедей или идея *самосовершенствования*, как будет выражаться Достоевский, становится ключевой в мышлении писателя, так что все темы, вопросы и проблемы из области социальной философии, политики, эстетики и др. он осмысливает под знаком, в перспективе этой идеи. Так, например, в основе любой деятельности видит религию, главное дело которой — личное *самосовершенствование*. На путях самосовершенствования, в свою очередь, у человека рождается ясное и точное понятие добра и зла – нравственность. И уже на основе нравственности получают правильное развитие и выражение все формы человеческой жизнедеятельности – от социального устройства до искусства.

Если попытаться выразить в формуле православное мирозерцание Достоевского, то можно сказать так: от состояния *внутреннего человека* зависит жизнь человека во всех ее проявлениях. Здесь впервые у писателя возникает представление о соотношении внутреннего и внешнего, которое является определяющим для христианского типа символизации – *духовного символизма*.

Эстетика также связана с идеей личного самосовершенствования. Она есть открытие красоты во внутреннем человеке и тем самым способствует в труде над собой: «Эстетика есть открытие прекрасных моментов в душе человеческой самим человеком же для самосовершенствования». Прекрасные моменты в душе – это красота духовной жизни, то, что в христианской культуре получило название *филокалия* = красотолюбие или добротолубие.

Что такое открытие прекрасных моментов для самосовершенствования, Достоевский показывает в «Дневнике писателя» за 1876 год в главке «Мужик Марей». Писатель изображает два состояния сердца – злобу и любовь. Он вспоминает, как, будучи на каторге, разозлился на каторжников за то, что те в светлые пасхальные дни предаются разгулу. Прекрасный момент в душе — это изображение момента прорастания в сердце любви, зароненной в детское сердце мужиком Мареем. Если же посмотреть на это событие в свете идеи самосовершенствования, то станет очевидным, что приобретенный опыт чудесной перемены от зла к любви есть опыт постижения духовных законов внутреннего духовного мира, есть опыт вхождения во внутренний духовный мир.

Случай из детства, описанный Достоевским, вводит нас в самое средоточие его христианского символического мирозерцания. Писатель только тогда в истинном свете увидел каторжан, когда в его сердце снизошли любовь и покаяние. Отсюда следуют три основополагающих для мирозерцания Достоевского выводы: 1.

познание сущности фактов действительности и человека предполагает нравственную чистоту сердца; 2. внутренний духовный мир – это не мир помыслов и переживаний, не мир рефлексии и философского мышления, нет, это мир жизни души в вере, любви, надежде, покаянии и смирении – в труде души над собой, в исполнении заповедей Христовых; 3. если человек не идет путем самосовершенствования, как понимает этот путь православная традиция, то ему, что неизбежно, будет доступна только внешняя сторона фактов действительности и человека.

Это уже христианское понимание соотношения *внутреннего* и *внешнего*. Внутреннее, понятое как «жизнь во Христе» — это и есть видение *внутреннего человека* в перспективе его личного спасения. Все остальное – факты действительности, ряд событий личной жизни, жизни народов и человечества, в том числе и мир помыслов и переживаний, — составляет внешнее. На таком понимании внутреннего и внешнего формируется символическое мышление Достоевского в 70-е годы.

Постепенно в художественном сознании Достоевского из различия внешнего и внутреннего знания складывается представление о двух реализмах. Один реализм отображает текущую действительность и боится всего идеального. Но так как все, что совершается с человеком в истории, станет понятным и доступным только по ее окончании, то такой реализм погрешает против правды.

В «Дневнике писателя» за 1877 год дает формулу, в которой соединяет две реальности – физическую и духовную. Для правильного отображения действительности, фактов жизни надо, чтобы к реализму изображения добавился нравственный центр: «Я ужасно люблю реализм в искусстве, но у иных современных реалистов наших нет нравственного центра в их картинах, как выразился на днях один могучий поэт и тонкий художник, говоря со мной о картине Семирадского».

Реализм с нравственным центром и станет основой художественного направления писателя, его символического мирозерцания.

Нравственный центр – это идеал Христов. Отступление от Христа становится причиной помутнения эстетической идеи, то есть художник в фактах действительности перестает видеть самое главное — сущность этих фактов.

В своих произведениях Достоевский изображает человека в его верности или неверности идеалу Христову.

В творчестве Достоевского духовный символизм как начало художественного мышления впервые проявляется в «Записках из подполья», а полное свое выражение впервые находит в **«Преступлении и наказании»**.

И до «Записок» для художественного мирозерцания Достоевского было характерно внимание к внутреннему миру человека, но именно в этом произведении впервые зависимость сознания от жизни сердца становится предметом художественного изображения. Данное обстоятельство и позволяет говорить о том, что, начиная с повести «Записки из подполья», *духовный символизм* становится основой художественного мирозерцания Достоевского.

В «Преступлении и наказании» взор Достоевского-художника проникает в глубины человеческого духа: евангельская история о чуде воскрешения Лазаря становится в произведении основным символом событий внутренней жизни героев, и даже не столько героев, сколько о душе как таковой. В образах персонажей символически раскрывается история грехопадения, духовной смерти и воскрешения.

В романе изображена душа на пути своеволия. В образах героев символически изображены вехи, особенности своевольного движения души. В образе Пульхерии Александровны, матери Раскольниковова показана душа на начальной стадии своеволия – она всего лишь не ставит Бога на первое место, так как это место занимает любовь к сыну. Ее сын, Раскольников, идет дальше: он отбрасывает веру за ненужностью и сознательно опирается только на свои силы. Установка на жизнь «из себя» рождается из духа гордыни и провоцирует стремление к власти над людьми. Всякая страсть, всякий грех рождает это стремление, поэтому характеры Свидригайлова и Лужина также описаны через мотив власти. В трех образах власти ясно просматривается взаимосвязь страстей. Власть наслаждений, желаний у Свидригайлова является начальной, отправной точкой. Ее порождением является власть над людьми в социальном смысле, господство социальное, потому оно и связано с деньгами, как это выражается в образе Лужина. Логический предел жажды наслаждений – власть идеи, власть духовная, власть над душами человеческими, то есть, когда человек ставит себя на место Бога, мы находим у Раскольниковова.

Но власть, это не то, что рождается в человеке. Истинный источник власти — Бог. Человек может только держать эту власть, ему бытийственно не принадлежащую. Идеалом истинной власти в романе является Христос. Соня читает отрывок о воскрешении Христом умершего Лазаря. Вот что говорит Христос перед кем как сотворить чудо воскрешения: «Отче, благодарю Тебя, что Ты услышал Меня; но сказал сие для народа, здесь стоящего, чтобы поверили, что Ты послал Меня». Сила и власть Христа от того, что Он пришел исполнить волю Отца. Это тот идеал, от которого отклоняются герои. Напротив, христианскому Идеалу следует Соня. В отношениях с Раскольниковым она на первое место поставила Бога. И герой склоняется перед этой силой, силой Истины, которую впервые встретил в человеке. Ее смирение и кротость именно от этого – на первое место поставила Бога. В следующем романе Достоевский скажет: «Смирение – страшная сила».

В романе «Преступление и наказание» в стиле духовного символизма писатель изображает в историях героев состояния отпавшей от Бога и больной своеволием души человека и указывает на путь ее к истинной жизни в покаянии, смирении и вере.

В начале нулевых годов XXI века внимание исследователей творчества Достоевского сосредоточилось на проблеме идейно-художественного центра романа «Идиот». Из множества исследований можно выделить несколько концептуальных решений проблемы: 1. в образе князя Мышкина изображен христианин; 2. князь является собой гуманиста или идею доброго человека вне Христа; 3. в романе нет предустановленной идеи, поэтика его носит процессуальный характер; 4. замысел романа менялся в процессе его написания и публикации, поэтому князь вначале изображается как христианин, а затем получает развитие идея изображения отклонений от идеала Христова.

В исследовании доказываем тезис об изменении замысла романа в процессе написания. Взгляд Достоевского в начале работы над произведением направлен преимущественно на европейскую культуру: он согласен с деистическим (у Ренана прежде всего) пониманием Христа, идеал «прекрасного человека» вызывает в его сознании образы героев европейской, «христианской» как он пишет, литературы – Дон Кихота, мистера Пиквика, Жана Вальжана. Если первоначально замысел сосредотачивается вокруг идеи *прекрасного человека*, идеалом которому служит Иисус

Христос по Своему человечеству, то затем *прекрасный человек* изображается в свете идеала Христова во всей полноте Богочеловечества Христа. Таким образом, меняется не столько замысел – изобразить *прекрасного человека* – сколько меняется видение того, что есть *прекрасный человек*.

Замысел изображения *прекрасного человека* связан с идеей человеческого перерождения. В этом смысле, «Идиот» начинается там, где заканчивается «Преступление и наказание». Но если воскрешение Раскольникова только обозначено, то теперь для Достоевского важно прописать в художественном выражении духовно-нравственную логику возрождения, исцеления от греха человеческой души. В первой части романа образ князя Мышкина соотносится с образом Христа. В последующих частях предполагалось художественно воплотить идею процесс покаяния и «восстановления и воскрешения» в духовной и психологической достоверности этого явления. Развитие сюжета Достоевский связывал с развитием образа Настасьи Филипповны в направлении ее «реабилитации». Но работа над романом «встала».

В первой части видение процесса «реабилитации» как стремление к красоте, которой «мир спасется», отсылает нас к античной модели любви и к концепции *эстетического человека* Ф. Шиллера. Платоновский Эрос — это не Бог, это — природное, врожденное желание совершенствования, связующая тяга восхождения от чувственного к сверхчувственному, сила притяжения божественного. В платоновской концепции идея любви связана с красотой. Стремление князя к красоте и одновременное бескорыстие, желание без побуждения к обладанию, и в этом смысле незаинтересованность, — вот то, что сближает героя с «эстетическим» человеком Шиллера.

Но этого стремления к идеалу для спасения, как оно понимается в христианстве, недостаточно. Стремление, любовь к истине сами по себе не способны спасти человека. В данном отношении «эрос» античности кардинально отличается от христианской «агапы», которая, напротив, есть не восхождение человека, но «сошествие» Бога к людям. Она не завоевание, но дар. У Достоевского и «встает» работа, что его уже не удовлетворяет им же заданное образное разрешение характеров героев в парадигме «возведения». В итоге, не складывается и сюжет.

Со второй части меняется целеполагание сюжета и начинает развиваться другая история. Теперь это уже сюжет не о «восстановлении» человека, а сюжет о трагедии неправильно понимаемого спасения.

Главное тому доказательство – изменение перспективы в изображении героя. В первой части внутренний мир князя не изображается, он закрыт для читателя. О князе свидетельствуют его дела и поступки. В этом смысле, изображение князя перекликается с евангельским изображением Иисуса Христа – это идеал. Но уже со второй части в образ Мышкина входит момент динамики его внутреннего мира – герой теперь предстает меняющимся. В итоге сюжет о «реабилитации» утрачивает главенство. Сам князь продолжает, как и в первой части, «спасать» людей, но главным сюжетом, начиная со второй части, станет история распознавания другими героями и читателями природы «идиотизма». Так в романе появляется рыцарский сюжет и образ «рыцаря бедного».

В связи с очевидной соотнесенностью «рыцарского» сюжета «Идиота» с основным сюжетом рыцарского романа возникает вопрос о цели сюжетной реминисценции: зачем это понадобилось Достоевскому? Ответ содержится в том, как

разрешается указанный конфликт в произведении: если в рыцарском романе противоречие разрешается примирением любви и служения, любви и рассудка, желания и долга, то в «Идиоте» всё заканчивается жизненной катастрофой героев. И здесь остается ответить на вопрос: причина катастрофы заключается в жизненной несостоятельности героев или в принципиальной неразрешимости конфликта путем примирения? «Рыцарским» сюжетом Достоевский показывает бытийственную несостоятельность «рыцарского» разрешения указанного противоречия рыцарского романа, и тем самым затрагивает глубинные основания европейской культуры и европейской истории в ее кульминационной точке – возникновении и развитии идей Ренессанса. В куртуазной литературе и ренессансной эстетике понятия платонического эроса и христианской любви отождествляются, Божественное и человеческое смешиваются.

Трагедия обожествления, абсолютизации человеческого и, одновременно, трагедия неведения силы зла в человеке и изображается в романе «Идиот».

Князь в своем отношении к людям руководствуется любовью-возведением: он вызывает к замеченной им красоте в человеке. Это, как правило, «красивые», благородные движения чувств и размышлений, а также поступки. Такая «красота», в том или ином виде, оказывается присущей всем персонажам романа. Князю остается только *среди злых мыслей* навести человека на *доброе чувство*.

Но в изображенных в «Идиоте» человеческих взаимоотношениях, вместо «мир спасет красота», воспроизводится закономерность эпилептических припадков Мышкина – после мгновения *высшего самосознания* всегда наступало *отупение, душевный мрак, идиотизм*: герой всегда обращается к высшему, светлому, как он полагает, началу в человеке, а итогом отношений становится торжество тьмы.

Если человек не борется в себе с «законом греховным», к чему призывает христианство, то тьма всегда будет побеждать свет, и потому идеи, подобные идее «мир спасет красота» что-то изменить в этом духовном законе не могут. Тем самым, как уже говорилось, Достоевский показывает несостоятельность концепций, основанных на античном принципе гармонизации духовного и природного в человеке.

Таким образом, «рыцарская платоническая любовь» как символ магистральной для западной культуры философии любви и есть то, что Достоевский назовет «идиотизмом».

Религиозная глубина образа Мышкина выражена в эстетической плоскости – в реакции героя на картину Гольбейна-младшего «Христос во гробе»: «Да от этой картины у иного еще и вера может пропасть!» Проблемная точка здесь обозначена соединением *веры и видения*. Ипполит задается вопросом: «... если такой точно труп <...> видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?»

Это главный вопрос романа «Идиот», вопрос, в котором раскрывается религиозная грань образа героя и того, что Достоевский назвал «идиотизмом».

Вера князя Мышкина также предполагает видение. Его рассуждения о характере эпилептических видений — это проявления высшего или, напротив, низшего бытия, — отступают перед *действительностью ощущения*: ощущение *беспредельного*

счастья оказывается сильнее голоса разума. Увиденная и ощущаемая действительность становится отправной точкой веры героя.

Сочетание веры и зрения является частью общего процесса нарастания визуальности в средневековом западном христианстве. Важная роль в росте визуальности принадлежит Франциску Ассизскому, который большое значение придавал «свидетельству воочию». В западной церкви широкое распространение получают так называемые гостии – сделанные из прозрачного драгоценного камня чаши, в которых выносились Св. Дары. Прихожане переходили от церкви к церкви, чтобы смотреть на гостию. В связи с «евхаристическим благочестием» развивается скульптурный образ. Визуальность в богослужении проявляется в драматизации.

Для понимания проблемы веры и видения следует различать веру начальную, *естественную*, врожденную и веру *благодатную* как дар Бога. Вера естественная, начальная, это и есть вера от зрения, вера-возведение, вера, требующая знамений. Такая вера направляет свое видение на Христа в земной жизни. Живая, благодатная вера духовным оком видит Христа преображенного, воскресшего. Рост визуальности в связи с верой в западном христианстве, стремление стать участником, очевидцем земной жизни Христа свидетельствуют о том, что такая вера, начальная, естественная, стала нормой, то есть стала восприниматься не как начальная форма веры, а вера как таковая. В романе показано, что вера от зрения не способна увидеть внутреннего человека, не способна вывести человека из сферы природного. Вера от зрения не избавляет от помыслов, вследствие чего человек видит только внешнее. Путь деятельной веры есть путь постепенного освобождения от власти помыслов и сосредоточения во внутреннем человеке, но это уже духовное, безобразное, видение как плод живой веры. Мышкину недоступное подобное видение, хотя сложность взаимоотношений, закрытость человека приводят его к стремлению знать внутреннего человека.

Вместе с тем, своей готовностью служить идеалу герой привлекает к себе людей – они поверяют ему свои тяготы, проблемы, задушевные мысли и надеются на помощь в поисках пути обновления. Но князь не может помочь: погруженность Мышкина в свои мысли и чувства делает невозможным преодоление природного, больного и стяжание духовного, здорового; не имея опыта преодоления природного, опыта стяжания благодати, герой не может помочь и другим.

Время работы над романом «Идиот» становится временем осознания душепагубности умозрительного христианства, христианства без деятельного возделывания души на путях исполнения заповедей. Изображение в романе уклонений от истинной веры является свидетельством покаяния Достоевского.

Замысел романа «Бесы» воплощается в идее художественного изображения человека, одержимого бесами. Сам предмет описания – одержимая бесами душа – предполагает духовный символизм. Принципы изображения в произведении связаны с образом хроникера, в художественном сознании которого обнаруживается несколько уровней восприятия Евангелия.

В первую очередь, это прямое присутствие Евангельского текста в виде цитат. Далее, очевиден уровень, который условно можно назвать культурно-мнемоническим – уровень культурной памяти вчерашнего гимназиста и члена кружка Степана Трофимовича: Евангельский текст для хроникера является средством выразительности. Есть еще один слой мировосприятия хроникера, который им во

время написания романа не осознан, и поэтому дан на страницах романа намеком. Его условно можно назвать уровнем *влечения*. Влечение в психологии – это неосознанный мотив. *Влечение* хроникера носит религиозный характер: время написания хроники становится переломным моментом в жизни его души.

Этот уровень выражен через композиционный, тематический и словоупотребительный параллелизм с Евангелием от Луки. Зачины каждой из частей романа образуют лексические и тематические параллели с важнейшими моментами Евангельского повествования. Эти параллели суть образно-символическое развертывание фразы «все Христа».

Главная идея романа: *герои выдерживают искушения*. Как известно, дьявол искушал человеческую природу Иисуса Христа, причем, в трех искушениях в свернутом виде содержатся все соблазны, подстерегающие человека в мире. Победой над искушениями Христос указал путь спасения – он в следовании воле Бога. Анализ образно-символического строя произведения показывает, что логика и содержание того или иного искушения входит в образы основных героев. Таким образом, выявляется, на каком фундаменте они строят свою жизнь.

Содержание первой части позволяет говорить о том, что образ Степана Трофимовича выстроен в логике искушения хлебами. Зачин второй части содержит параллели с Евангельским повествованием у Св. Луки о начале проповеди Иисуса Христа. Тематический параллелизм заключается здесь в том, что в этой части разворачивается деятельность Ставрогина, Петра Степановича и Юлии Михайловны. Эта деятельность соотносится с Евангельским текстом. Так, Степан Трофимович спрашивает сына: «...неужто ты себя такого, как есть, людям взамен Христа предложить желаешь?» Начало третьей части романа содержит в себе лексическую и тематическую параллель с Евангельским повествованием о Страстной седмице. Тематический параллелизм связан с мотивом, который условно можно назвать «несостоявшийся праздник». Соотнесенность событий хроники с Евангельскими событиями выявляет причину разразившихся катастроф: как и иудеи, герои романа строят на песке, без Бога. Поэтому всех постигает, как записал Достоевский в ПМ, несчастье. Только в Боге, в следовании Его воле человек может быть по-настоящему счастлив. Это перед смертью понимает Степан Трофимович.

В романе «**Подросток**» изображается молодой человек Аркадий Долгорукий, который ставит главной своей жизненной идеей жизнь *из себя*. Идея жизни *из себя*, возведенная в абсолют, отменяет возможность влияния какой-либо силы на события человеческой жизни, то есть, отменяет само существование судьбы. Но уже с самого начала в жизнь Подростка входит что-то иррациональное, какая-то необходимость, ограничивающая его свободу.

В предисловиях к трем частям появляется мотив необходимости – того, что ограничивает героя, и того, с чем он ничего поделать не может. Наличие иррационального начала создает в сознании героя ситуацию смыслового и эмоционального двоения, что также ограничивает заявленную свободу. В дальнейшем подобное двоение оформится в сознании героя в противоречии двух голосов: голоса души и голоса «идеи». Герою приходится объяснять причину событий своей жизни словами «рок», «судьба», «фатум». Так в роман входит мотив трагедийности, который развивается в трагедийные сюжеты. В трех частях произведения последовательно

разворачиваются трагедийные сюжеты — античный, трагедия Шекспира, трагедия Гете.

Основная коллизия в трагедии означает переход от счастья к несчастью. Мысль же о том, что обретение счастья возможно только в глубоком несчастье/страдании, относится к христианству. Достоевский здесь сталкивает две точки отсчета — христианскую и трагическую. Суть столкновения/сравнения в том, что христианство не знает неразрешимых, фатальных противоречий, поэтому в христианском богословии отсутствует понятие *рока*. А вот то общество или тот человек, который хочет устроить жизнь на *новых началах*, желает обрести счастье на началах жизни *из себя*, в практике осуществления своей жизненной программы попадает в притяжение закономерностей, действующих в трагедии.

Три трагедийные сюжета воплощены в трех частях романа. В каждом из них наблюдается определенное соотношение между свободой и необходимостью, в связи с чем лейтмотивной для всех частей является тема судьбы, фатума, рока. И, казалось бы, Аркадий всякий раз убеждается в наличии роковых стечений обстоятельств. Но в ходе развития основного сюжета в сознании героя постепенно нарастает иное понимание событий, участником которых он является.

Трагедийные сюжеты образуют второй (наряду с первым, событийным, планом) — культурно-исторический план романа. События из жизни героя символизируют историю постижения человечеством своих отношений с надмирной силой.

Вместе с тем, культурно-исторический слой не является в произведении последним. Это не та точка, из которой вырастает роман.

Внутренняя жизнь героя содержит в себе два слоя — слой *сознания* и *духовный* слой. Слой *сознания* выражает степень наличного духовного состояния героя. Осознание происходящего как вмешательство рока, фатума, судьбы свидетельствует о духовной незрелости Аркадия, и физиологический возраст — *подросток* — здесь соответствует духовному возрасту *младенца*. *Духовный* слой выражает процесс духовного созревания подростка. Вехи этого процесса проявляются в реминисценциях на Св. Писание и в нарастании в сознании героя начал христианского мировидения.

История духовного становления героя предстает как постепенное его отпадение от Бога и возвращение к Нему в духовной логике притчи о Блудном сыне. Таким образом, история души *подростка* изображается в стиле духовного символизма. Знание того, что совершается в его *внутреннем человеке*, еще не выведено на свет сознания Аркадия, поэтому оно проявляется в логике изложения событий, в подборе образов, мотивов и реминисценций, которые исподволь возникают в сознании героя.

Первая ступень отпадения — мысленная, мечтательная — связана с рождением «идеи». Следующая ступень отпадения связана с темой замещения Бога, с возведением кумира. В романе таким кумиром становится любовь к женщине. Окончательная ступень отпадения связана с погружением *подростка* в материальную стихию мира. Если сначала герой отказывается видеть цель жизни в Боге, а затем выстраивает собственное целеполагание, то на этой ступени он полностью утрачивает целесообразность. На этой ступени вступает в силу духовный закон, по которому человек, создавший идола как предмет преклонения, пытается подчинить идола своей воле. Идол Аркадия — Катерина Ивановна. И все же окончательного падения не происходит, так как в душе *подростка* помимо страстных движений живет и искреннее стремление к *благообразию*, которое выражается, среди прочего, в желании разгадать

своего природного отца Версилова – кто он? За этим вопросом скрывается духовная потребность обрести смысл жизни – истину. Но обрести истину не просто: герой постоянно ошибается и принимает за истину то, что ею не является.

В романе «Подросток» впервые у Достоевского, в художественной форме выражается идея связи становления культурных-исторических эпох со степенями/ступенями зрелости человеческой души. Основные ступени духовной зрелости обозначены апостолом Павлом – это созревание от *духовного младенца* к *мужу возраста Христова*. Главная характеристика определенной эпохи, как ее видит писатель, заключается в выявлении того, какая духовная ступень зрелости души человека оказывается в той или иной культуре нормативной, образцовой. Так развитие человечества от Античности до современности, в частности, в романе речь идет о развитии представлений о судьбе, о Промысле, соотносится Достоевским с внутренним миром *подростка*. Главной праисторией развития становится евангельская притча о Блудном сыне. Как человечество шло к тому, чтобы принять Иисуса Христа, так и в герое рождается Христос. Рождается Христос в человеке в труде покаяния, и в «Подростке» в этом смысле изображена подспудно созревающая в герое покаянная исповедь. Впервые писателю удается художественно описать зарождение и развитие покаянного чувства, что свидетельствует о созревании символического мирозерцания Достоевского до зрелости, глубин и полноты духовного символизма.

В романе «**Братья Карамазовы**» *духовный символизм* выражен наиболее полно и многосторонне. Все уровни произведения – образный, сюжетный, словесный – воплощают в себе христианскую идею спасения.

В сюжетно-образном строе романе выражено несколько идей спасения. Достоевский здесь использует художественный прием, опробованный им в «Подростке»: писатель изображает идеи спасения минимум на двух уровнях – уровне сознания героев и уровне сюжетном.

Связь сознания и сюжета проходит через поступки героев – братьев Карамазовых. Идеи/идеалы каждого из братьев – Мити, Ивана и Алеши – оказываются двигательной силой их слов и дел, а в целом, той или иной сюжетной линии. За вязью событий в судьбе каждого из братьев символически проступает закономерность, всякий раз воссоздающая в одном случае последовательность элевсинских мистерий, в ином случае подробности католического, ренессансного христианства, и наконец, вехи библейской Священной истории. Такой символизм, по его содержанию, можно назвать историософским.

Достоевский художественно обрабатывает идеи, мифы, символы, ключевые слова, понятия античных и ренессансных религиозно-философских направлений и школ. Эпоха Ренессанса видится писателю в ее связи с традицией западного, католического, христианства. Воссозданные в художественно-образной системе романа эти «голоса» вступают в диалог с христианской, православной, идеей спасения.

Наряду с уровнем сознания братьев Карамазовых, каждый из которых исповедует свою веру, в романе есть более глубокий уровень, объединяющий их – это уровень отношения к Богу. В свете христианской идеи спасения внутренний мир героев раскрывается в полноте духовного содержания. В стиле *духовного символизма* *внутренний человек* каждого из персонажей символически выявляется в романе не

только через реплики героев, но и через романские события, через аллюзии на евангельские и литературные сюжеты.

Заключение

Духовный символизм является средоточием христианского символизма. Его осмысление начинается уже в посланиях ап. Павла и получает свое развитие в святоотеческих творениях. Потребность в духовном символизме у христианских писателей возникла в опыте жизни во Христе, когда встала задача изложения своего духовного опыта. Для христианского вероучения свойственно представление о том, что *сущность* вещей не открыта человеку, но что ему доступно знание о *предназначенности* вещи в свете идеи спасения, и это знание открыто Богом. В пространстве между принципиальной непознаваемостью *сущностей* вещей и познанием только *назначения* вещи, ее духовного смысла в деле спасения человека рождается христианская символика. Видение духовного смысла вещей и событий, однородного с событиями внутренней жизни человека, и соединение этих реальностей в цельном мирозерцании, в свою очередь, рождает символизм духовный.

Духовный символизм, как явление христианской культуры, принципиально отличается от стилей символики, свойственных литературе Античности, Ренессанса, Нового времени. Различие между типами и стилями символизма задает динамичность символа в контексте историко-литературного процесса. Граница между указанными стилями пролегает в сфере познания. Духовный символизм в познании опирается на преображенный разум. Состояние преображенного разума в святоотеческой письменности получило название благодати или обожения. Таким образом, духовный символизм предполагает духовное видение духовного, невидимого мира и являет собой видение вещей видимого мира в их предназначенности для спасения человека. Познавательная стратегия с опорой на естественный, не преображенный разум, рождает естественный символизм, для которого характерно познание невидимого мира через вещи и явление мира видимого.

Духовный символизм как следствие благодатного духовного опыта присущ мирозерцанию того, кто опытно познал благодатные состояния обожения – это те, кто в христианстве канонизированы в лике святых и праведников. Для светских писателей опыт духовного символического мирозерцания во всей полноте не открыт, но доступен в той мере, в какой тот или иной писатель начинает признавать духовное символическое мирозерцание, выраженное в книгах Св. Писания и в святоотеческих творениях в качестве критерия истины. Таким путем и светские писатели могут усваивать себе начала и опыт духовного символизма.

В русской духовной письменности XIX столетия образец духовного символизма явлен в творениях свт. Игнатия (Брянчанинова), свт. Феофана (Затворника) и других духовных писателей, а в мирской художественной словесности – преимущественно в творчестве А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского. В целом же русской художественной литературе этого века свойственно проявление естественного символизма в его разновидностях. Наиболее глубокое познание и осмысление человека и мира совершается в пределах символического мирозерцания, поэтому неудивительно, что очный/заочный диалог Достоевского с другими писателями затрагивает духовное символическое мирозерцание.

В отечественной религиозно-философской литературе и в литературоведческих исследованиях, посвященных символизму Достоевского вопрос различения исторических стилей символики не ставился, поэтому символическая образность в произведениях писателя рассматривается, как правило, на основании исторически сложившихся теорий символа как универсальной категории сознания. Эвристическая значимость такого подхода несомненна, так как позволяет определить границы символического истолкования всех уровней художественного текста. Вместе с тем, доминирование этого подхода, невнимание к историческим стилям символики затрудняет понимание специфики символического мирозерцания Достоевского и понимание того, в чем же заключается содержание внутренней, духовной жизни человека.

То или иное символическое мирозерцание всегда является выражением духовно-нравственного состояния человека. Слово, исходящее от человека, в том числе и слово художественное, зависит от полноты духовного содержания внутреннего человека. В этом смысле, творческий путь Достоевского выявляет вехи духовно-нравственного созревания писателя, а факты духовной биографии помогают лучше понять его произведения.

На протяжении жизненного и творческого пути Достоевский испытал духовно-нравственную и художественно-эстетическую эволюцию, направление которой связано с развитием и созреванием христианской веры. На уровне поэтики данная эволюция выражается в постепенном обретении такого мирозерцания, которое мы предлагаем называть духовным символизмом. На сюжетном и образном уровне в последних пяти романах мотивы покаяния, смирения и веры становятся лейтмотивами.

Для раннего творчества Достоевского характерно сочетание элементов христианского мировидения с началами философско-религиозных и эстетических концепций античности, ренессанса и Нового времени. На его первых произведениях сказывается влияние сентиментализма, затем романтизма как художественных и философско-эстетических направлений европейской литературы. Особую роль в мировидении раннего Достоевского играют идеи социализма. Но затем жизненные потрясения, когда он чувствует дыхание смерти, годы каторги и ссылки, проведенные в Сибири, становятся толчком к переосмыслению себя. Годы страданий укрепляют в писателе христианскую веру. Теснота жизненных обстоятельств помогает проявлению подлинного Достоевского, того Достоевского, которого всю жизнь «вопрос Бога мучал».

Духовное созревание души не происходит одномоментно, это длительный процесс, наполненный взлетами и падениями. С одной стороны, после каторги у писателя укрепляется вера, его мирозерцание приобретает все более христианские черты, но его религиозная вера в десятилетие после каторги связана с началами того, что можно назвать светским христианством, христианством без церковной дисциплины. В это время Достоевский четко не различает восточное и западное христианство. Об этом свидетельствует интерес писателя к почвенническим идеям, которые исходили из религиозно-философского опыта западного христианства.

Переломным годом в духовной и творческой биографии писателя становится 1864 год. На этот год приходится два сокрушительных удара – смерти близких ему людей: жены Марии Дмитриевны и старшего брата Михаила. Писатель ощущает себя

в одиночестве, полагает, что жизнь уже прожита. Но именно этот год станет переломным, так как написанные в это время «Записки из подполья» свидетельствуют о том, что Достоевский вышел на новую дорогу – дорогу христианского покаяния.

Первые плоды внутренней перемены вполне скажутся уже в следующем году, когда Достоевский начнет работу над романом «Преступление и наказание». Писатель открывает для себя онтологическую значимость страдания. Углубление в христианский опыт на художественно-эстетическом уровне рождает духовный символизм как основу символического мирозерцания. В художественном мире романа значительную роль играет мотив покаяния.

Уже следующий роман «Идиот» становится тем опытом, в результате которого писатель обнаруживает зависимость своего мирозерцания от светского христианства – этого детища христианства западного. В замысле мотив покаяния видится писателю центром главной сюжетной линии — это тема "восстановления" Настасьи Филипповны, а "спасать" героиню предстоит князю Мышкину. Замысел не удастся реализовать, так как "спасение" писатель понимает в границах ренессансно-платонической эстетики. Со второй части романа получает развитие сюжет "бедного рыцаря", в котором реализуется художественная идея трагичности спасения без покаяния.

В романе «Бесы» воплощается сюжет о "новых людях", которые выдерживают "искушение" и решаются начать "новую жизнь". Реминисценция на евангельский сюжет искушения Христа выявляет духовный смысл "новой жизни" — безбожной жизни без веры, смирения и покаяния. Мотив покаяния в произведении реализуется в сюжетных линиях рассказчика-хроникера и Степана Трофимовича.

Романы «Подросток» и «Братья Карамазовы» являют полноту духовного символизма у Достоевского. Реминисценция на евангельский сюжет о блудном сыне задает главную сюжетную линию «Подростка», связанную с мотивом покаяния героя. Мотивы веры, покаяния и самооправдания составляют основу метасюжета «Братьев Карамазовых».

В центре пяти романов оказываются духовные вопросы как выражение того духовного содержания, которым живет внутренний человек. Образно-символическое выражение этой внутренней жизни с ее проблемами, духовными закономерностями и станет основой символического художественного мирозерцания писателя.

На тему диссертации написано 2 монографии, 30 статей, из них 16 в журналах ВАК. Основные результаты исследования отражены в следующих публикациях:

Научные статьи в рецензируемых изданиях, включенных в реестр ВАК:

1. Шараков С.Л. Евангельское слово в поэтике Достоевского // Вестник МГОУ. – Москва, 2012. №4. - С. 51-56. 0,5 п.л.
2. Шараков С.Л. Полемика Достоевского и Гончарова о типе в контексте символического мирозерцания // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. – Казань, 2014. – Т. 156, кн. 2. – С. 155-162. 0,5 п.л.

3. Шараков С.Л. Идеино-художественная доминанта поэмы М.Ю. Лермонтова "Измаил-Бей" // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – 2014. 83-1. – С. 47-51. 0,5 п.л.
4. Шараков С.Л. Символ в смене культурных эпох // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. – Казань, 2015. – Т. 157, кн. 2. – С. 154-162. 0,6 п.л.
5. Шараков С.Л. Вера и разум в мировоззрении славянофилов и в имяславии: символический аспект // Вестник Томского государственного педагогического университета. — Томск, 2015. — 6 (159). — с. 168-174. 0,7 п.л.
6. Шараков С.Л. Роман «Анна Каренина» в восприятии Достоевского: символический аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. № 11-3 (53). – С. 213-218. 0,8 п.л.
7. Шараков С.Л. Духовный путь Достоевского // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – 2015. 1 (84). – С. 59-64. 0,5 п.л.
8. Шараков С.Л. Понятие «Идея» в миросозерцании Ф.М. Достоевского // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – 2015. 4-1 (87). – С. 93-97. 0,5 п.л.
9. Шараков С.Л. Духовный символизм в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вестник Томского государственного педагогического университета. — Томск, 2016. — 7 (172). — с. 156-161. 0,5 п.л.
10. Шараков С.Л. Христианский символизм в повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. – Казань, 2017. – Т. 159, кн. 1. – С. 154-162. 0,5 п.л.
11. Шараков С.Л. Духовный символизм в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка» // Ученые записки Новгородского государственного университета. – 2017. № 4 (12). 0,5 п.л.
12. Шараков С.Л. Теофании в романе «Братья Карамазовы» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2018. № 4 (82). – С. 297-300. 0,5 п.л.
13. Шараков С.Л. О понятии духовного символизма в системе эпохальных стилей символики // Ученые записки Новгородского государственного университета. – 2018. № 2 (14). 0,5 п.л.
14. Шараков С.Л., Дудкин В.В. Идеи социального христианства в творчестве Ф.М. Достоевского в 50-60 годы // Ученые записки Новгородского государственного университета. – 2019. № 2 (20). 0,5 п.л.
15. Шараков С.Л., Дудкин В.В. Мотив покаяния в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Ученые записки Новгородского государственного университета. – 2019. № 7 (25). 0,5 п.л.
16. Шараков С.Л. Мотив блудного сына в романе «Подросток» // Ученые записки Новгородского государственного университета. – 2020. № 3 (28). 0,5 п.л.

Монографии:

1. Шараков С.Л. Идея спасения в романе «Братья Карамазовы». — СПб.: Изд-во СПбГУСЭ, 2011. — 167 с.
2. Шараков С.Л. Символическое миросозерцание Ф.М. Достоевского: истоки и развитие: монография. — НовГУ им. Ярослава Мудрого. — Великий Новгород, 2020. — 427 с.

Публикации в других изданиях:

1. Шараков С.Л. Мотив веры в романе «Братья Карамазовы» // Достоевский и современность: Материалы XV Международных Старорусских чтений. Старая Русса. 2001. – С. 321-325. 0,4 п.л.
2. Шараков С.Л. Русская идея у Достоевского // Духовные начала русского искусства и образования. Великий Новгород. 2002. – С. 235-241. 0,5 п.л.
3. Шараков С.Л. Идея спасения в романе «Братья Карамазовы» // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. научных трудов. Петрозаводск. 2002. – С. 454-460. 0,5 п.л.
4. Шараков С.Л. Братья Карамазовы как сочинители // Достоевский и современность: Материалы XX Международных Старорусских чтений. Великий Новгород. 2005. – С.375-385. 0,6 п.л.
5. Шараков С.Л. Мифическое начало в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и современность: Материалы XXI Международных Старорусских чтений. Великий Новгород. 2006. – С. 375-388. 0,7 п.л.
6. Шараков С.Л. Трагедийное начало в романе «Подросток» // Духовные начала русской словесности. Материалы VI Международной конференции «Духовные начала русского искусства и образования» («Никитские чтения»). Великий Новгород, 2006. – С. 108-115. 0,5 п.л.
7. Шараков С.Л. Тема судьбы в романе «Подросток» // Духовные начала русской словесности. Материалы VIII Международной конференции «Духовные начала русского искусства и образования» («Никитские чтения»). Великий Новгород, 2008. – С. 248-253. 0,4 п.л.
8. Шараков С.Л. Символическая образность у Достоевского и проблемы с символом в книге М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» // Достоевский и современность: Материалы XXIII Международных Старорусских чтений. Великий Новгород. 2009. – С. 132-141. 0,6 п.л.
9. Шараков С.Л. Восток и Запад в русской религиозной мысли: точки схождения и отторжения // Духовные начала русской словесности. Материалы XI Международной конференции «Духовные начала русского искусства и образования» («Никитские чтения»). Великий Новгород, 2011. – С. 68-75. 0,5 п.л.
10. Шараков С.Л. Святитель Игнатий (Брянчанинов) о христианском словесном образе // Духовные начала русской словесности. Материалы XII Международной конференции «Духовные начала русского искусства и образования» («Никитские чтения»). Великий Новгород, 2012. — С. 120-126. 0,4 п.л.
11. Шараков С.Л. Стилистическая доминанта в романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди» // Российское историко-культурное наследие: фольклор, литература, история, искусство. – Орел, 2012. №8. – С. 176-188. 0,5 п.л.
12. Шараков С.Л. Преступление и наказание как роман-воспитание // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – 2015. 5 (88). – С. 98-101. 0,4 п.л.
13. Шараков С.Л. Мотив «рыцарской платонической любви» в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Альм. № 35. СПб.: Серебряный век, 2017. — С. 96-119. 1,5 п.л.
14. Шараков С.Л. Вера и видение в романе «Идиот» // Достоевский и современность: Материалы XXXIII Международных Старорусских чтений. Великий Новгород. 2019. – С. 214-232. 1,2 п.л.