

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НОВГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. ЯРОСЛАВА
МУДРОГО»

На правах рукописи

Шараков Сергей Леонидович

Символическое мирозерцание Ф.М. Достоевского: истоки и развитие

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук

Научный консультант –
доктор филологических наук, профессор
Моторин Александр Васильевич

Пермь – 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава I. СИМВОЛ В ИСТОРИИ МИРОВОЙ СЛОВЕСНОСТИ.....	11
§ 1.1. Античный символизм.....	21
§ 1.2. Символ в христианской словесности: зарождение духовного символизма	34
§ 1.3. Символ в литературе Возрождения и Нового времени.....	50
Глава II. СИМВОЛИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИАЛОГА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО С ОТЕЧЕСТВЕННЫМИ ПИСАТЕЛЯМИ XIX ВЕКА.....	81
§ 2.1. Святитель Игнатий о христианском словесном образе.....	82
§ 2.2. Духовный символизм в романе А.С. Пушкина как источник творческого сознания Достоевского	93
§ 2.3. Расхождения художественной типизации у Достоевского и Гончарова в контексте символического мирозерцания.....	108
§ 2.4. Литературная полемика Ф.М. Достоевского и М.Е. Салтыкова-Щедрина в контексте духовного и естественного символизма	125
§ 2.5. Творчество Л.Н. Толстого. «Анна Каренина» в восприятии Достоевского: символический аспект	143
Глава III. СТИЛИ СИМВОЛИКИ ДОСТОЕВСКОГО: ПУТИ К ДУХОВНОМУ СИМВОЛИЗМУ ПЯТИ РОМАНОВ.....	160
§ 3.1. История вопроса: от полемики С.Н. Булгакова и Вяч. Иванова до наших дней.....	160
§ 3.2. Достоевский о своем художественном направлении	193
§ 3.3. Стили символики в творчестве Достоевского от «Бедных людей» до «Записок из Мертвого Дома»	239
§ 3.4. «Записки из подполья»: зарождение духовного символизма	265
3.5. Духовный символизм в Пятикнижии Достоевского	275
3.5.1. «Преступление и наказание»	276
3.5.2. Роман «Идиот»: проблема идейно-художественного центра	294

3.5.3. «Бесы»	355
3.5.4. «Подросток»	367
3.5.5. «Братья Карамазовы»	391
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	436
ЛИТЕРАТУРА	441

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы 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.

Степень научной разработанности проблемы. Литературоведческое рассмотрение символического мирозерцания Достоевского в контексте исторических стилей символики является пока еще мало разработанной областью научного знания. В отечественной и зарубежной литературе доминирует интерес к символу как к универсальной философско-эстетической категории. Такой подход преобладает и в истолковании символов в произведениях писателя. Из тех, кто этому вопросу уделяет большое внимание, следует особо отметить В. Иванова, Н.А. Бердяева, К. Мочульского, Г. Мейера, Т.А. Касаткину, Н. Нейчева, К.А. Степаняна.

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 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, в произведениях 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.

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.

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 рассмотрении русской литературы художественной символики Достоевского, в частности, в контексте исторически сложившихся эпохальных 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. Гайдено и Г.А. Смирнова («Предметная и аскетическая составляющая средневекового символизма»). На традицию именованья символа в средневековой литературе "моральным символизмом" указывает П.П. Гайдено («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, средневе-

ковой и ренессансной литературе, а также впервые вводятся научные термины "естественный символизм" и "духовный символизм".

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

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 симво-

лах. 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

Выполненное исследование позволяет понять характер символического мирозерцания Достоевского, и на этой основе увидеть место категории символа в творческом сознании человека, в коллективном сознании целой культурно-исторической эпохи. 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).

Основные положения работы представлены в 18 научных публикациях общим объемом 30 п. л.

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.

ГЛАВА I. СИМВОЛ В ИСТОРИИ МИРОВОЙ СЛОВЕСНОСТИ

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, характер и смысловое содержание символического строя произведения указывает на его масштаб в онтологическом измерении.

Вместе с тем, по свидетельству такого специалиста в области эстетики и поэтики, как А.Ф. Лосев, «понятие символа в литературе и искусстве является одним из самых туманных, сбивчивых и противоречивых понятий» [Лосев, 1976, с. 4]. В последние десятилетия в отечественной филологической науке символические трактовки получили большое распространение. Тут же обозначилась проблема субъективизма истолкования. И дело здесь далеко не только в том, что исследователь может «увлекаться».

Главная проблема, с которой сталкивается литературовед, заключается в концептуальной неясности определения символа, с одной стороны, и, с другой стороны, наличием множества философско-эстетических, философско-религиозных теорий символа. Вот характерное высказывание К.А. Свасьяна, автора монографии «Проблемы символа в современной философии»: «Очевидно, что "символ" у Лейбница не равнозначен "символу" у Канта; Шеллинг мыслит под "символом" совершенно иное, чем Ч. Пирс; центральные символы религий не совпадают со смыслом, вкладываемым в это понятие Гельмгольцем, и только в плане фонетики сближаем "символ" у Блока с "символом" у Рассела» [Свасьян, 1980, 20]. Казалось бы, концептуальный

разнобой в симвонологии филологу можно обойти путем междисциплинарного разграничения символа в философии и символа художественного. Но такой подход приводит только к мнимому решению проблемы, так как всякое реальное истолкование художественного символа, если ученый преследует цель объективного исследования, требует хотя бы элементарного теоретического обоснования, что, в свою очередь, предполагает внимание к философским концепциям символа и связанных с ним категориям.

В решении проблемы выделяются два подхода.

Один подход связан с пониманием символа как «универсального принципа организации семиотических систем: науки, искусства, религии, языка» [Гайденко В.П., Смирнов Г.А., 1986, 76–100]. Так, Ц. Тодоров в книге «Теории символов» предлагает анализ некоторых «конкурирующих описаний сферы символического» и называет свое исследование «несколькими главами из истории западной семиотики» [Тодоров, 1998, в-2]. Цель исследования – показать концепции символического, хотя бы они представляли не связанные друг с другом традиции, как единый процесс: «Теоретическая рефлексия по поводу знака представлена в рамках различных и даже не связанных друг с другом традиций: философия языка, логика, лингвистика, семантика, герменевтика, риторика, эстетика, поэтика. Разобщенность дисциплин и разнообразие терминологии заслонили от нас единство одной из самых богатых традиций в западноевропейской истории. Я попытался показать прежде всего непрерывность этой традиции...» [Тодоров, 1980, в-1-в-2] При непосредственном анализе художественного произведения исследователю остается из многообразия теорий символа составить свое концептуальное понимание *сферы символического*.

В качестве примера можно привести концепцию символа, выдвинутую Ю.М. Лотманом. Роль символа ученый видит в его способности быть своеобразным семиотическим конденсатором: «Являясь важным механизмом памяти культуры, символы переносят тексты, сюжетные схемы и другие семиотические образования из одного пласта культуры в другой. Пронизывающие диахронию культуры константные наборы символов в значительной мере берут на себя функцию механизмов единства: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изоли-

рованные хронологические пласты» [Лотман, 1992, 192]. Символ напоминает о «вечных основах культуры», и в этом смысле он проявляет свою «инвариантную сущность», которая «реализуется в вариантах», то есть вечный смысл символа всякий раз «прочитывается» в конкретном культурно-историческом контексте [Лотман, 1992, 192-193]. Работа исследователя при таком подходе заключается в том, чтобы находить в тексте эти памятные знаки и раскрывать их родословную. В качестве примера исследователь приводит образ Настасьи Филипповны из романа «Идиот», за которым, как он усматривает, возникают образы «Дамы с камелиями», библейской праведницы Сусанны и евангельской блудницы. Соответственно, «на пересечении образов-символов камелии – Сусанны – жены-грешницы рождается та свернутая программа, которой, при погружении ее в сюжетное пространство романских замыслов, предстоит развернуться (и трансформироваться) в образе Настасьи Филипповны» [Лотман, 1992, 197]. Таким образом, здесь предлагается обычная интеллектуальная практика соединения и разделения, свертывания и развертывания неких смыслов. Символ же в данном случае — инструмент исследования. И главный теоретический вопрос — развести понятия символа, цитаты и реминисценции [Лотман, 1992, 191].

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 символизма. И в этом случае внимание исследователя должно быть обращено на различие исторических *типов и стилей символики*.

Вот что пишет, например, о различии сакральных знаков и символов в религиозных традициях язычества, масонства и христианства С.С. Аверинцев: «Вообще говоря, любое религиозное и тем паче мистическое сознание самой своей сутью принуждено создавать для себя систему сакральных знаков и символов, без которых оно не могло бы описывать свое "неизрекаемое" содержание; это так же характерно для христианской литургии, как для любых языческих мистерий, так же присуще византийскому богословию, как даосской, или буддийской, или индуистской мистике. Если иметь в виду только эту универсальность нужды в символическом языке, легко проглядеть существенное различие между историческими типами и "стилями" символики. Поэтому подчеркнем, что для христианской традиции самый главный акцент лежит не на психофизическом воздействии сакрального знака на глубины подсознания (ср. роль "мандалы" и прочих "янтр" в восточной практике медитативной сосредоточенности); он лежит также и не в атмосфере секрета и "окультурного" намека на сокрываемое от непосвященных (ср. роль символики мистериальных и гностических сообществ всякого рода от Элевсина до масонов). Разумеется, элементы того и другого могут быть без труда выявлены в сложном составе христианской традиции <...>. Однако модальность этих элементов внутри христианской символики как целого всякий раз определяется центральным аспектом этого целого: сакральный знак и символ есть "знамение", требующее "веры" (как доверия к верности Бога), и одновременно "знамя", требующее "верности" (как ответа на "верность" Бога). <...>. Выраженная в сакральном знаке "тайна" есть в христианской системе идей не только и не столько эзотерическое достояние немногих, сберегаемое от толпы, сколько военная тайна, сберегаемая от врагов» [Аверинцев, 1997, 129–130].

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, или вещи (в философском понимании этого слова – вещь как единица существующего) в сознании и мышлении [Лосев, 1976, 36], 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 всякий раз формировалось эпохальное символическое мирозерцание.

В античной философско-эстетической мысли ум – объективная действительность, данная в виде «такого бытия, которое само же соотносит себя и с самим собой и со всяким возможным инобытием» [Лосев, 2000, т. 8, 684]. Осмысление бытием самого себя свидетельствует о действии космического ума. Человеческий ум, в свою очередь, есть в той или иной степени отражение ума космического.

В платонизме ум трактуется как самостоятельная субстанция, которая является порождающей моделью всего космоса [Лосев, т. 8, 2000, 694]. Космос рожден Первоединым при помощи ума. Но это порождение мыслится пантеистически – не как личное волевое усилие, а как естественный процесс: «Первоединое творит мир не путем специального творческого усилия, но в результате своего естественного состояния. Все, что оно творит, уже заложено в нем с самого начала, уже есть его исконное свойство» [Лосев, 2000, т. 8, 458].

Так возникает представление о тождестве разумности и «естественности».

Аристотель, в частности, учит о прямой взаимозависимости естественного и разумного, природного и божественного: «Оказывается, по Аристотелю, что реальный мир в своем самом естественном, природном состоянии, а именно в упорядоченном состоянии (ибо аристотелевская природа и есть "порядок"), преодолевает бессмысленную стихийность материи и предстает перед нами как некоторый *смысл*. <...> При этом наибольшим порядком, а, следовательно, и наибольшей разумностью и наибольшей осмысленностью, обладает в мире то, чему в наибольшей степени свойственна естественность, неподверженность случайности и какому бы то ни было внешнему вмешательству. А такой областью во вселенной является *звездное небо* со своим вечным, равномерным и закономерным движением. Аристотель

настойчиво и неустанно напоминает своим читателям, что именно в этой области природы в ее наиболее чистом виде надо искать божественный и чистый разум» [Лосев, 2000, т. 4., 271].

В связи с такими представлениями стратегия символического мирозерцания видится как развитие определяющей способности ума – воображения.

Казалось бы, такому выводу противоречит авторитетная в античности идея вдохновения. Приведем размышления Платона о природе вдохновения, о соотношении вдохновения и рассудка. В диалоге «Ион» Сократ говорит Иону: «Твоя способность хорошо говорить о Гомере – это <...> не искусство, а божественная сила, которая тобою движет. <...> Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости <...> И вот поэты творят и говорят много прекрасного о различных вещах, как ты о Гомере, не с помощью искусства, а по божественному определению» [Платон, 1990, 376–377].

Но противоречие вдохновенного и естественного в античности, в связи с пантеистическим мировидением, не может быть принципиальным и сущностным. Такой глубокий знаток эстетики Платона как Лосев, в частности, замечает, что у Платона вдохновение есть выражение стремления материального мира к вечным идеям, то есть стремления, в конечном счете, вполне *естественного*. *Естественность* вдохновения дает ученому основание сближать платоновское представление о стремлении материи к идеям с учением Аристотеля о динамизме вещей: «У Платона вдохновение потому расценивается так высоко, что оно свидетельствует о стремлении материальной области к вечным идеям. Аристотель не отрицает вечных идей, а наоборот, признает их в своем учении об уме-перводвигателе. Но он отличается от Платона тем, что повсюду старается выдвигать на первый план не вечные идеи, взятые сами по себе, но вечные идеи, имманентные самим же материальным вещам. Поэтому роль общего непрерывного деятеля рисуется у Аристотеля имманентно самим же становящимся вещам. Непрерывное стремление к вечной идее замещается у Аристотеля непрерывным становлением самой же вещи. Искусство и есть та область, которая рисует нам вечность идей, но в виде непрерывного становления са-

мой же структуры вещей. Поэтому ясно, что становящийся динамизм Аристотеля есть прямая аналогия платоновского учения о вдохновении. Идея и материя и у Платона, и у Аристотеля слиты воедино. Но у Платона это единство выражается при помощи вдохновения. У Аристотеля же – при помощи динамического становления самой же вещи...» [Лосев, 2000, т. 8, 344–345]

Идею несоизмеримости естественного и божественного мы встречаем в средневековой арабской философии. В частности, в XII веке Аверроэс, для которого философский авторитет Аристотеля был неоспорим, аристотелевский Перводвигатель называет *естественным умом*: «... Аристотель утверждает как нечто самоочевидное, что естественный ум правит вселенной» [Аверроэс, 1999, 384]. Но для монотеиста-мусульманина Аверроэса было очевидным, что миром правит Бог-Личность, и что божественное бытие и человеческое бытие несоизмеримы [Аверроэс, 1999, 134].

Понятие *естественного разума* из арабской философии переходит в богословскую и философскую традицию западного христианства и увязывается с философией Аристотеля.

Как отмечает о. Василий Зеньковский, усвоение античности на Западе привело не к «воцерковлению» наследия античной науки и философии, а к «обмирщению церковного сознания», так что под куполом Церкви «собирались течения и тенденции внутренне чуждые христианству». В частности, такой оказалась философская система Аристотеля: «В построениях Аристотеля, к восприятию и оценке которых западная мысль была достаточно подготовлена, открылся совсем иной взгляд на мир, чем он до этого слагался у западных мыслителей. Нужно были *или размежеваться*, или "воцерковить" все, но упрощенное "воцерковление" было уже невозможно, да в нем *вовсе и не нуждалось* то понимание мира, охватывавшее все сферы бытия, какое было у Аристотеля. Это понимание мира созрело вне Откровения, оно и не вмещало его в себя, — пути веры и знания тут явно начинали расходиться. Античные построения стали толковаться как построения "естественного разума", не знающего Откровения» [Зеньковский, 2011, 216–217].

Решительное разделение *естественного разума* и Откровения привело к тому, что богооткровенный и *естественный*, интеллектуальный, пути познания начали мыслиться как пути взаимодополняющие. Особую роль здесь сыграло богословие Фомы Аквинского, который как раз установил, по выражению Зеньковского, *равновесие* между этажами знания – естественного и религиозного. Вот что пишет Аквинат: «В самом деле, благодатные дары (в частности, дар разума. – С.Ш.) отличаются от естественных, поскольку *добавляются* (курсив мой. – С.Ш.) к ним» [Фома Аквинский, 2015, 91]. Дополнительность веры объясняется тем, что познание веры достовернее познания естественного: «... философы, даже исследуя при помощи естественного разума человеческие вещи, во многом ошибались и часто противоречили друг другу. Следовательно, для того, чтобы люди могли обладать достоверным и надежным знанием о Боге, потребовалось, чтобы истина о божественных вещах была сообщена им в вере, как бы непосредственно от Бога, который не может обманывать» [Фома Аквинский, 2015, 36].

Понятие *естественного разума* у Аквината – понятие статичное, что противоречило пониманию ума в христианском вероучении: «Вся ошибка Аквината состояла в том, что он берет понятие "естественного разума" как понятие неподвижное, тогда как дело идет в христианском мире вовсе не о том, чтобы "христиански употреблять" разум, а о том, чтобы в Церкви находить восполнение и *преобразование* разума» [Зеньковский, 2011, 219].

Идея равновесия между *естественным разумом* и *верой* стала главенствовать в ренессансной культуре. Можно даже сказать, она, в числе прочих идей и умонастроений, сделала возможным появление Ренессанса, так как впоследствии будет сформулировано важнейшее для этой культуры учение о *полной автономии разума* — разума, способного обходиться без религиозного обоснования [Зеньковский, 2011, 218–219].

В связи с представлением о преобразении разума на православном Востоке сложилось иное понимание соотношения естественного и сверхъестественного, божественного.

В частности, прп. Максим Исповедник учит о естественном, нижеестественном и сверхъестественном состоянии ума. Естественное созерцание выражается в естественном стремлении ума к Богу: «Разумному началу в нас по естеству присуще подчиняться божественному Слову и начальствовать над нашим неразумным началом» [Максим Исповедник, 1993, 118]. Нижеестественное состояние характеризуется в пренебрежении ума к его естественным движениям, в результате чего в человека входит зло в виде страсти и греха. Нижеестественный ум – это страстный ум. Сверхъестественное состояние ума характеризуется действием благодати Св. Духа – это ум *преображенный, обоженный*. В обоженном уме прекращаются его естественные движения [Максим Исповедник, 1993, 222].

Представление о естественном, нижеестественном и сверхъестественном состояниях *ума*, или, другими словами, динамическое понятие ума принципиально отличается от понятия *естественного разума* как понятия неподвижного. Здесь не вера добавляется к разуму, а разум изменяется, преобразуется в веру.

Таковы характеристики ума в отношении понятий естественного и божественного, как они складывались от Античности до Ренессанса.

Для типологии эпохальных стилей символики, представляется, базовое, для Античности и последующих культур, различие естественного и божественного в отношении ума является принципиальным и определяющим положением.

Так как категория *различия* предполагает и категорию *тождества* (различать можно только те вещи, которые хоть в чем-то тождественны), то важно обращать внимание на то, как в эпохальных воззрениях на ум понимается *тождество* и *различие* естественного и божественного. И если в античном пантеизме тождество перевешивает различие, а в мусульманском монотеизме арабской и далее в западной средневековой и ренессансной философско-эстетической и религиозной мысли преобладает различие (это выразилось в разведении веры и знания по этажам знания), то на православном Востоке, в свете учения о божественных энергиях, наблюдается равновесие *тождества* и *различия* естественного и божественного. Так, обоженный ум – это тот же естественный ум, но получивший новое качество.

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

Различаются античный и ренессансный символизмы в том, что считается в них критерием достоверности познания. Для античного символизма таким критерием чаще всего выступает *структура*: познать соединенное в символе божественное и земное на практике означало как структура небесного отражается в земном. Для ренессансного символизма таким критерием выступает *организм*: увидеть в символе закономерности витального развития означает достоверное знание. Но различие структурного и органического не является принципиальным, так как во всяком организме есть своя структура, а примеры символического организма встречаются и в Античности. В данном случае правильнее говорить о преобладании в Античности *структурного*, а в Ренессансе – *органического* символизма.

Так как высшим движением ума в христианском вероучении называется его сверхъестественное – благодатное – состояние, то и христианский символизм, соответственно, можно называть сверхъестественным или *духовным*.

Таким образом, мы различаем два эпохальных типа символики – *естественный символизм* и *духовный символизм*. Внутри естественного символизма выделяются *структурный* символизм и символизм *органический*.

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 здесь 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. В

связи с этим, идеям и представлениям, характерным в определенную эпоху, будет уделено особое внимание.

Историческим стилям символики и посвящена первая часть исследования.

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...» (29¹; 39) Интеллектуальная ступень 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 писателя на мир с художественным постижением этого мира.

§ 1.1. Античный символизм

Слово «символ» – греческого происхождения. Оно произошло от греческого глагола $\sigma\upsilon\mu\beta\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron$ – 1. сбрасывать в одно место, сливать, соединять; 2. сшибать, сталкивать; 3. спускать, сводить в бой, помогать, ссужать; 4. сравнивать, сличать; 5. обдумывать, соображать, сосчитывать. Соответственно, существительное $\sigma\acute{\upsilon}\mu\beta\omicron\lambda\omicron\nu$ – 1. знак, опознавательная примета, признак, знак отличия или сана; 2. договор между двумя социальными субъектами.

Синонимический ряд позволяет выявить внутреннюю форму глагола $\sigma\upsilon\mu\beta\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron$ – это результат встречи двух начал в одном. Слова «сбрасывание», «слия-

ние», «соединение», «сталкивание», «помощь», «схватка», «обдумывание» подразумевают, минимум, два начала. Существительное $\sigma\upsilon\mu\beta\omicron\lambda\omicron\nu$ – результат встречи и знак образовавшегося единства [Лосев, 2000, т. 8, 587–588].

На протяжении многовековой культуры античности представление о природе символического формировалось и развивалось от разрозненных и отрывочных высказываний поэтов, философов, последователей религиозных течений пифагорейства и орфизма до «тщательно продуманной символической картины космоса и судьбы душ в нем» в неоплатонизме [Тахо-Годи, 1999, 346].

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 неименуемые 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.

Такое представление было присуще и представителям стоической школы философии. Так, стоик Эпиктет назначение символа видел в соединении явления и сущности, причем это соединение относится и к космосу в целом, и к человеку как микрокосму. В человеке не только соединяется сущность и явление, но у него есть способность восприятия бытия в его символической полноте — воображение. А.А. Тахо-Годи в нескольких словах достаточно полно раскрывает учение философа о символе: «В символе совмещаются явление и его сущность. Именно поэтому философы познают мир не иначе как в символах. И судить о внутренней, глубокой сущности предмета надо по внешнему ее проявлению. Но для этого требуется определенная прозорливость. Человек, который ничего не видит в простейших жизненных актах — ходьбе, еде, сне, питье («по ним меня суди, если сможешь», — говорит Эпиктет) — не замечает «прекрасной меди Гефеста» в предмете изваяния, — такой человек глуп, слеп и глух. Символы, которые исходят от природы, должны быть восприняты воображением (*phantasion*). Душа человека и ее «господствующее», «ведущее» начало обладают символами, коренящимися в природе. Таким образом,

оказывается, что и душа, и воображение человека, и его повседневная деятельность основаны на символах, но уже особого рода, а именно на соответствии явлений природы с их сущностью. Только степень глубины и раздробленности отделяют эти жизненные символы от высших, божественных, прекрасных в своей целостности. Принцип же их формирования одни и тот же. Так, великое созидающее божество, природа, творя целый мир символов, проецирует их в сферу созерцательной и деятельной человеческой жизни. Задача любителя истины – вскрыть глубину замыслов природы за обманчивой простотой элементарных поступков человека, а это значит мыслить символически» (Тахо-Годи, 1999, 343).

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. Другими словами, духовное бытие в античности – это тот же чувственно-материальный космос, но взятый в своей идее, в своей абсолютизации [Лосев, 2000, т. 8, 397–398].

С религиозной точки зрения, здесь перед нами пантеизм — учение, отождествляющее мир и Бога. С философско-эстетической точки зрения, следует говорить о том, что на первый план здесь выдвигается не абсолютная личность как начало духовное, а *вещь* как начало чувственно материальное, *вещь* как часть космоса.

Но что такое вещь? 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. Лосев называет идею вещи *единораздельной цельностью* [Лосев, 1988, 78].

Единая цельность и есть идея вещи. Но если идея вещи есть сама эта вещь и больше ничего, то из этого следует, что и идея, и материя при всем своем различии тождественны. Представление о тождественности идеального и материального, в свою очередь, лежит в основании античного учения о том, что умопостигаемый мир, *чистый ум*, мир идей, духовный мир имеет свою *структуру*. По этой причине мир умных существ называется умопостигаемым космосом, и главную

роль в этом умопостигаемом космосе играет его структурно оформление, т. е. его числовая структура [Лосев, 1988, 89].

Таким образом, *структура* – это то, что объединяет мир духовный и мир материальный. И тогда отношения миров начинают видится как отношение структур, что, в частности, порождает симметрию.

О принципиальной структурности античного космоса, так что даже время здесь переживается как структура, пишет Аверинцев: «Греческий мир – это "космос", по изначальному смыслу слова такой "наряд", который есть "ряд" и "порядок"; иначе говоря, законосообразная и симметричная пространственная структура» [Аверинцев, 2004, 65].

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

Например, Прокл, комментируя платоновский диалог «Тимей», в частности, легенду об Атлантиде, указывает на то, что у Платона исторические события символизируют отношения между богами, а в пределе, *структуру* космоса в его едином и множественном: «Платон, <...>, изображает прежде единого мироустройства множественное, прежде целых – части, и, открывая прообразы сначала в подобиях, на примере людей рассматривает противоположность, аналогичную существующей во всеобщих причинах. <...> Поэтому он берет исторические события, дабы его сказание повествовало не о взаимной вражде богов, но о вражде людей, которая затем посредством благочестивой аналогии могла бы быть перенесена на богов» [Прокл, 2009, 125].

В свою очередь, все элементы космоса символизируют *структуру* космоса и судьбу человеческой души в нем. Образцовое символическое толкование в духе античного символизма находим в трактате неоплатоника Порфирия «Пещера нимф». Произведение посвящено истолкованию гомеровских стихов из «Одиссеи»:

Где заливу конец, длиннолистая есть там олива.
 Возле оливы – пещера прелестная, полная мрака,
 В ней – святилище нимф; наядами их называют.
 Много находится в этой пещере амфор и кратеров
 Каменных. Пчелы туда запасы свои собирают.

Много и каменных длинных останков, на которых наяды
 Ткут одеянья прекрасные цвета морского пурпура.
 Вечно журчит там вода ключевая. В пещере два входа.
 Людям один только вход, обращенный на север, доступен.
 Вход, обращенный на юг, – для бессмертных богов. И дорогой
 Этой люди не ходят, она для богов лишь открыта

[Од. XIII 102–112].

Для Порфирия стихи Гомера являются мифом, то есть воплощением высшей реальности, которая символически проявляется в мире материи. Пещера при этом толкуется как космос и средоточие мировых потенций; нимфы-наяды – души, сходящие в мир земного становления; пурпурные ткани – сотканная из крови плоть человека, через которую душа приобщается к миру материи; пчелы – благостные души, рождающиеся в мир; мед – символ очищения и жертвы богам смерти; Север – нисхождение душ в мир земного становления; Юг – восхождение в небесный мир душ, сбросивших брентную оболочку и ставших бессмертными богами. Так, посредством символического смысла в стихах Гомера раскрывается миф о круговороте душ [Тахо-Годи, 1999, 561-564].

Таким образом, представление о структурном характере взаимоотношений мира богов и мира людей позволяет определять исторический тип античного символизма как *символизма структурного*.

Античный *стиль символики*, в свою очередь, формируется из определенных представлений эпохи. Здесь следует указать на то, как понималась в это время цель символического познания, и какую роль, при этом отводилась искусству. 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.

Через символическое мирозерцание, по слову неоплатоника Прокла, изъясняется «истина вещей» [Прокл, 2012, 179]. То есть цель символического познания – выявление сущности дела. В связи с этим, большую значимость для человека имела способность символического толкования проявлений в потоке жизненных событий

чего-то общего, принципиального, судьбоносного, вечного. Познание сущности вещей, в свою очередь, позволяет человеку узнать свою судьбу, корни которой произрастают в сфере умопостигаемого.

Особая роль в толковании символов отводилась искусству. А так как в античности символическое толкование зачастую связано с предсказанием, то и зарождение искусства, символичного по своей природе, возводят к пифической практике храмовой поэзии: «Над отверстием пещеры стоит высокий треножник, на который всходит пифия и, вдыхая пары, изрекает предсказания в стихотворной и прозаической форме; но и этим последним сообщают стихотворный размер служащие при храме поэты» [Лосев, 1996, 364].

Служащие при храме поэты не только выступали толкователями пифических прорицаний, но и сами, по представлению древних, через творчество возглашали слова богов. Н.П. Гринцер и П.А. Гринцер в книге «Становление литературной теории в Древней Греции и Индии» приводят многочисленные примеры, свидетельствующие о том, что понимание поэтической сферы как сферы сакральной у поэтов Древнего мира было преобладающим: «В результате она (речь поэта. – С. Ш.) оказывается неким промежуточным языком, языком общения между человеком и богом, а фигура поэта в известной мере приобретает сходство с упомянутыми богами: он становится своего рода «переводчиком» между богами и людьми» [Гринцер, 2000, 29].

Высокий — «божественный» — статус поэзии в истории античной культуры понимался различно. Изначально вдохновение и художественное умение не разделяли [Гринцер, 2000, 28]. Но затем, с развитием рассудочного мировосприятия, вдохновение и «мастерство» зачастую видятся как сферы более или менее автономные. Автономные в том смысле, что, как мы видели у Эпиктета, познавать бытие в его полноте — символически — возможно с опорой на воображение, то есть, на заложенную в человека способность, которой он может пользоваться с разной мерой мастерства. (А так как игра воображения в искусстве дает нам поэтический вымысел, то сразу встала и проблема границы между истиной и ложью. Не случайно в

античности «поэтическая ложь» становится в разряд пословицы: «Много лгут поэты»).

В направлении различения вдохновения и мастерства продвигалась поэтологическая мысль Платона и Аристотеля. Соответственно, возникают различные понимания источника и способности толкования символов.

Значимую роль здесь играет понятие мимесиса, в котором *структурный* момент соотношения общего и частного выдвигается на первый план.

С точки зрения Платона, в способности художника подражать, заключается важнейшее свойство поэзии, художнического умения. А так как художник в силах подражать только вещам видимого, земного, мира, который, в свою очередь, есть подражание миру идеальному, то художественное подражание оказывается подражанием подражания, то есть весьма несовершенным, искаженным, подражанием. Подражание отвергается Платоном и по той причине, что оно основано на «свободной игре воображения», а значит подменяет истину фантазией [Лосев, 2000, т. 4., 463]. Только прямое, непосредственное божественное вдохновение приближает художественное творчество к истине: «Третий вид одержимости и неистовства – от Муз, он охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и в других видах творчества и, украшая несчетное множество деяний предков, воспитывает потомков» [Платон, 1993, 154].

Если Платон отстаивал исключительную значимость вдохновения перед художнической способностью, то Аристотель, напротив, в способности подражания увидел существо поэзии.

Полярная оценка мимесиса у философов связана с различным его пониманием. Обоснование мимесиса исходило из определенной трактовки Аристотелем искусства, технэ: технэ «связана с созиданием, как и природа, она способствует возникновению вещей, имеет дело с общим, а не с единичным и исследует причины явлений» [Миллер, 1978, 67]. Иметь дело с общим и исследовать причины явлений есть прерогатива ума, поэтому и мимесис как средоточие художественного творчества отнесено Аристотелем к потребности интеллектуальной. Так Аристотель, подобно Платону, разводит по сторонам "вакхический восторг" и художественное

умение, но уже с обратной оценкой: «...Аристотель не только реабилитировал подражание, но и вносил в истолкование поэзии новое понимание интуиции. Если до него источник поэтического творчества осмысливался как трансцендентный (божество, музы), иррациональный (движение воли, чувства – $\theta\upsilon\mu\omicron\varsigma$, $\phi\rho\eta\nu$) <...>, то Аристотель рассматривал подражание не только как способность, но и как потребность, и потребность не безотчетно-инстинктивную, а интеллектуальную» [Миллер, 1978, 70].

Но неправильно думать, что речь здесь идет о предпочтении мастерства вдохновению. Нет, свободная игра воображения как результат деятельности ума получает у Аристотеля высокий бытийственный статус: ум человека в процессе художественного творчества подражает космическому уму – перводвигателю. Тем самым подражание оказывается универсальным законом творчества, не только человеческого, но космического, в связи с чем искусство уравнивается в правах с природой. Подражание искусства природе – не слепое копирование, а приращение бытия. Тем самым, природа и искусство – не противоположности, а разные способы порождения жизни [Коваль, 2008, 115.].

В соответствии с этим происходит переоценка и фантазии-воображения. Творческая фантазия художника увязывается философом с принципами мышления: ум всегда мыслит представлениями ($\phi\acute{\alpha}\nu\tau\alpha\sigma\mu\alpha$ – образ ощущаемого предмета в душе) [Месяц, 2005, 396]. Соединение чистой мысли с чувственной образностью и есть фантазия-воображение [Лосев, 2000, т. 4, 424]. Таким образом, художественный вымысел как продукт воображения, наряду с критерием истина/ложь получает и другое, для Аристотеля главное, назначение – выявлять в предметах и событиях общее [Миллер, 1978, 86].

«Это "общее" (то, что обычно случается или может случиться, то, что такому-то подобает делать то-то) мыслилось Аристотелем как схема взаимоотношений и связей» [Миллер, 1978, 86]. Как понимать это «выявление общего»? Общее – это то, чем всякая вещь должна стать в предельном своем развитии; общее – это обобщение, доведенное до своего предела. А так как момент предельного обобщения вхо-

дит в структуру символа, то мыслить вещи в их предельном обобщении и означает мыслить символически.

Итак, символическая структура, как это следует из мысли Аристотеля, заложена в структуре мышления, художественного, в том числе. Тем самым, в паре вдохновение/мастерство философ совершил перестановку: он перенес интерпретационный момент, или стратегию символического истолкования из области прямого вдохновения-прорицания в область мышления, ведь мыслить на основе воображения означает подражать перво двигателю. Мыслить общее, напомним, означает знать вещи такими, какие они есть в своем существе.

И хотя Прокл, наряду с Платоном, будет критиковать подражание, наделение художественного воображения высоким онтологическим статусом станет образцовым для многих поэтологических направлений в последующие века вплоть до сегодняшнего дня.

Здесь стоит обратить внимание на важное обстоятельство. Общее как символ – это и полнота, и закон становления всего частного. На уровне художественного образа, как утверждает Лосев, таким порождающим началом для образа служит первообраз или прообраз. Более того, момент порождающей модели Лосев называет отличительной особенностью символа [Лосев, 1976, 15]. Представляется, что момент порождающей модели, присущий символу в качестве его структурной доминанты, относится не к символу вообще, а к античному стилю символики преимущественно. На это указывает, на наш взгляд, ключевое для античного стиля художественного символизма слово – «порождающий».

С понятием рождения связаны ключевые для поэтологических воззрений поэтов и мыслителей античности слова φύσις = природа и τέχνη = искусство. Греческое слово «фюсис» происходит от глагола φύω, «рождаю», «произвожу» и в соответствии со своим первоначальным значением могло бы быть адекватно передано по-русски такими словами, как «рождение», «происхождение», «возникновение» [Коваль, 2008, 91–92]. В свою очередь, τέχνη произошло от глагола τίκτω = рождаю.

Таким образом, символическое порождение частного из общего по принципу порождающей модели предполагает бытийственную тождественность, соизмеримость выражающего и выражаемого начал.

Известное смешение внутреннего и внешнего, духовного и вещественного, характерное для античного типа символизма выразилось в таком изображении человека античными авторами, которое Лосев назвал антипсихологизмом: «Антипсихологизм есть отсутствие анализа внутренних переживаний человека, отсутствие внутренней мотивировки его поступков и замена их тем или иным физическим изображением, той или иной внешней мотивировкой» [Лосев, 2006, 174]. «Внешней мотивировкой», как правило выступают боги, которые определяют ход событий и роль каждого. Зачастую, как указывает тот же Лосев, под богами понималось то или иное движение души [Лосев, 2006, 178].

Это смешение вещественного и духовного надо правильно понимать, так как человек дохристианской эпохи так или иначе прикасался «мирам иным». И древний грек здесь не является исключением. Но в дохристианском мире, за исключением иудейского монотеизма, смешение идеального и материального было неизбежным, что оценивалось в христианском богословии как неспособность человечества своими силами иметь истинное, правильное, знание о мире духовном, о Боге. Неизбежное замыкание в границах естественного разума, который, по факту, имел дело исключительно с закономерностями природного годового цикла, порождало страх перед непознанным, перед неспособностью понять, объяснить цель непрерывного умирания и нового порождения всего живого. Так и зарождается у древних представление о роке, судьбе, которой подчиняются даже боги. Судьба – это то, что выходит за рамки логического целеполагания [Лосев, 2000, т. 81, 399].

Из представлений о судьбе возникает идея игры, которая в античности была попыткой объяснить сверхлогичность богов. Жизнь и цели богов не объясняются при помощи причинно-следственных связей, значит они играют, так как в игре как раз нет практической цели. (В дальнейшем, в эпоху Возрождения, категория игры будет перенесена в сознание человека, но будет выполнять примерно то же назначение – свидетельствовать о незаинтересованном начале в человеке).

Игровой момент, в свою очередь, составной частью входит в символическое мышление, что особенно ярко проявилось в сфере художественного символизма.

Вот пример поэтического символизирования – гомеровский гимн «К Гермесу». Здесь художественно выражается известный миф о похищении Гермесом, когда тот еще был ребенком, коров у Аполлона. Между богами возникает, казалось бы, непреодолимый конфликт, но Гермес начинает играть на лире, которую он сделал из черепахи, и конфликт разрешается примирением, а в награду за игру Аполлон делает Гермеса посредником (символом) между небом и землей, богами и людьми. Интересно, что черепаху, при встрече с ней, Гермес называет символом.

Знаменье очень полезное мне, – и его не отвергну!
Здравствуй, приятная видом, размерная спутница хора,
Пира подруга! Откуда несешь ты так много утехи,
Пестрый ты мой черепок, черепаха, живущая в скалах
[Античные гимны, 1988, 74–75].

Слова «черепаха», «утеха», «хор», «черепок», «пестрый» связаны темой игры в широком смысле слова. Не случайно Гермес называет черепаху *αθούρα* – утеха, игрушка. И не случайно, черепаха становится материалом для лиры, на которой Гермес играет. «Черепок» (*οστρακον*), в свою очередь, и орудие игры, и знак судьбы – какой стороной черепок упадет. С другой стороны, если иметь в виду черепок, на котором писали имя изгоняемого, это знак судьбы для гонимого. В этой вязи игровых значений корневым является именование черепахи спутницей хора. Собственно, хор – *χοροτυλε* – топанье ногой, танец, хоровод. Хоровод предназначался для прославления какого-либо бога. Вместе с тем, хоровод представлялся частью игры как мироотношения: божество устроило так, что человек есть игрушка бога, поэтому лучшее, что может человек избрать – жить играя. Такое представление свойственно вообще античности. Гомер описывает смеющихся богов. Гераклит утверждает, что вечность суть играющее дитя. Прокл толкует устройство мира как игру богов. Такое миропредставление основывалось на том, что человек античности не выделял себя из мира природы, чувствовал себя погруженным в круговорот материи с ее вечными рождением и умиранием. Круговоротом этим руководили боги, что и

описывалось как игра. Таким образом, черепаха-лира в гимне является символом игры как мироотношения. В конечном счете, истолкование символа также связано с игрой ума, с интуицией. Причем критерий истинности толкования был связан с представлением, согласно которому деятельность человеческого ума суть выражение Ума космического.

Итак, весь земной мир видится древним греком как выражение процессов мира невидимого – божественного. Если же соединение двух миров мыслить символически, то следует говорить о том, что мир идеальный суть принцип, порождающая модель для мира земного. Само по себе порождение земного мира есть прежде всего *структурное* отображение небесных процессов, а именно: Благо Платона или Перводвигатель Аристотеля соединяются с умной материей, порождая мир умных субстанций, и уже по этой, небесной, *структуре* порождается мир земной.

Следовательно, символически мыслить для человека античной культуры означает найти во всякой вещи ее принцип, ее порождающую модель, ее идею, по Платону, или форму, по Аристотелю, словом – ту *структуру* или то общее, которое выведено из жизненного становления. Важно понимать, что это общее не мыслилось как что-то абстрактное и внешнее, но как актуальное средоточие и полнота бытия.

В этом отношении интересны наблюдения Аверинцева над категорией характера в античной культуре: «Маска – это больше лицо, чем само лицо: такова глубинная предпосылка, которая не может быть отмыслена от всей античной философской и литературной концепции «характера». Необходимо уяснить себе: личность, данная как личина, лицо, понятое, как маска, — это отнюдь не торжество внешнего в противовес внутреннему или, тем паче, видимости в противовес истине (с греческой точки зрения, скорее, наоборот, ибо лицо – всего-навсего «становящееся» и постольку чуждо истине, зато маска – «сущее», как демокритовский атом и платоновский эйдос, и постольку причастна истине). Неподвижно-четкая, до конца выявленная и явленная маска – это смысловой предел непрерывно выявляющегося лица. Лицо живет, но маска пребывает. У лица есть своя история; маска – это чистая структура...» [Аверинцев, 2004, 52]

Маска как *чистая структура* – это и есть отображенная в земном мире *структура* идеального космоса. Человек и земной мир отображают на уровне структуры мир идеальный, мир сущностей или богов. Так, мир людей символизирует мир богов.

Приведённые материалы подтверждают утверждение Аверинцева о таком соотношении *внутреннего и внешнего* в античных концепциях человека, когда *внутреннее* никоим образом не связано с внутренним миром человека, миром его души, жизни сердца. *Внутреннее* относится к началам умных сущностей. Человек при этом видится в качестве экрана, на котором отображаются так или иначе эти умные сущности. С таким представлением связан уже указанный нами известный *антипсихологизм* античного мирозерцания. Человек претерпевает то, что предназначено ему судьбой; он — актер, исполняющий данную ему роль [Лосев, 2000, т. 81, 406].

Символ как форма выражения также содержит два начала – *внутреннее*, осмысляющее, подразумеваемое, и *внешнее*, очевидное [Лосев, 1976, 36]. И когда в античном символизме предметом символизации оказывается человек, то начало *внутреннего* при этом помещается вне человека. Как следствие этого поворотные события в человеческой жизни зависят от судьбы, от воли богов. Вот что пишет Лосев о героях Гомера: «И действительно, у Гомера нет ни одной страницы, нет почти ни одного эпизода, где бы не действовали боги и где бы в то же самое время они не являлись главными виновниками событий человеческой жизни» [Лосев, 2006, 176].

Вера античного человека в определяющее воздействие богов на его жизнь родственна вере христианина в Божественный Промысл, но если в христианстве так или иначе складывающаяся человеческая судьба видится как результат взаимодействия Бога и человека, то в античности преобладало представление, согласно которому судьба человека целиком и полностью зависит от богов, так что человек, как уже было сказано, игрушка в руках богов.

Итак, мыслить символически для античного человека означало замечать во внешних проявлениях предметов их *глубокую сущность*. И вот, с одной стороны, это символическое мирозерцание виделось как воспроизведение природного,

естественного процесса, так как соединение идеи вещи и материи вещи и есть природа [Лосев, 2000, т. 8₂, 300]. С другой же стороны, человек Античности видел в соединении идеи и материи проявление соотношения целого и его частей, то есть видел это соединение как структуру. Таким образом, античный символизм есть *естественный структурный символизм*.

§ 1.2. Символ в христианской словесности: зарождение духовного символизма

В христианстве античный символизм был переосмыслен. Главное отличие христианского типа символизма от античного связано с новым пониманием Бога и человека. Как пишет П. Гайденко, раскрывая антропологию бл. Августина через сравнение с античными воззрениями на природу человека, в христианстве изменяется значение внутренней жизни человека, в душе открываются такие глубины, которые оказываются для человеческого естественного разума недоступны: «Для античного грека, даже прошедшего школу Сократа («познай самого себя») и Платона, душа человека соотнесена с душой космоса. Августин же вслед за апостолом Павлом открывает "внутреннего человека", которому в космосе ничто не соответствует и который целиком обращен к надкосмическому Творцу. Глубины "внутреннего человека", скрыты даже от него самого, они не могут быть постигнуты силами естественного разума и открыты полностью только Богу» [Гайденко П.П., 2005, 354–355].

Так как глубины *внутреннего человека* не постижимы вполне для света *естественного разума*, а познание себя, своей души, оказывается важнейшим делом на пути спасения, возникает потребность в символическом мирозерцании, которое было бы направлено на внутренний мир человека.

Символизм *внутреннего человека* раскрыт в творениях прп. Макария Великого и других Отцов. Т. Миллер основу символического мирозерцания прп. Макария видит в аналогии внешнего и *внутреннего человека*, а также в аналогии событий внутреннего мира и событий истории: «... жизнь души в беседах преподобного Макария описывалась по аналогии не с биологическими процессами, а с исторической судьбой человечества, которая понималась как путь избавления человеческой природы от власти вещества, материи; этот путь начинался с преступления Адама, которое подчинило весь человеческий род веществу, то есть смерти, и завершался Боговоплощением – соединением человеческой природы с Божественной в личности Иисуса Христа и освобождением от уз смерти. При опрокидывании этой общей схемы на "внутреннего человека" жизнь души представлялась как развитие, начинающееся с подчинения греху и ведущее к воскресению души. Внутренний человек, как и внешний, признавался носителем своей собственной природы, своего собственного тела, а его жизненный путь – буквальным повторением ветхозаветных и новозаветных событий» [Миллер, 2001, 252–253].

А вот что пишет сам прп. Макарий: «Итак, если было написано о различных войнах, то написано таинственно о теперешних невидимых войнах духов зла, бываемых против души; или было сказано о некоторых историях из-за бываемых ныне душе тайн, или много других слов сказал в Писаниях Дух Святой, как о городах и о некоторых вещах. Все было написано ради теперь бываемого в душе. И хотя тогда они происходили в видимости поистине, но Дух Святой, беря предлоги от всех видимых и всех бываемых тогда, сказал о ныне имеющих случиться в душе» [Макарий Великий, 2002, 153]. О том же, в форме определения, пишет св. Игнатий (Брянчанинов): «Ветхий Завет, – в нем истина изображена тенями, и события со внешним человеком служат образом того, что в Новом Завете совершается во внутреннем человеке...» [Игнатий (Брянчанинов), Творения, 2014, т.1, 238].

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. Прп. Исаак Сирий пишет о человеке, как средоточии сотворенного мира и

о средоточии человека – сердце: «Умирись сам с собою, и умирятся с тобою небо и земля. Потщись войти во внутреннюю свою клеть, и узришь клеть небесную; потому что та и другая – одно и то же, и входя в одну, увидишь обе» [Исаак Сирий, 2012, 23].

Но как увидеть то, что происходит во *внутреннем человеке*?

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*.

О естественном символическом мирозерцании говорит апостол Павел: «Ибо, что можно знать о Боге, явно для них (Иудея и Еллина. – С.Ш.), потому что Бог явил им. Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы, так что они безответны. Но как они, познав Бога, не прославили Его, как Бога, и не возблагодарили, но осуетились в умствованиях своих, и омрачилось несмысленное их сердце; называя себя мудрыми, обезумели, и славу нетленного Бога изменили в образ, подобный тленному человеку, и птицам, и четвероногим, и пресмыкающимся, — то и предал их Бог в похотях сердец их нечистоте, так что они осквернили сами свои тела. Они заменили истину Божию ложью, и поклонялись, и служили твари вместо Творца...» (Рим. 1: 18–25).

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

Следует обратить внимание: в то время, как ап. Павел говорит о рассматривании в мироздании проявлений Бога, прп. Макарий и свт. Игнатий указывают на Св. Писание, в котором события человеческой истории символизируют события и реалии *внутреннего человека*. И если естественный символизм рождается из практики рассматривания творений, то символизм Св. Писания – это уже сказанное слово,

причем сказанное Св. Духом. Более того, истинным толкованием библейского слова, которое *сказал Святой Дух*, признается толкование в Духе, примеры которого Церковь находит в творениях духоносных мужей – Отцов Церкви. Из многочисленных высказываний на эту тему Отцов, приведем слова прп. Макария Великого: «Словно бы ребенок, вышедший из чрева уродом, или слепой от рождения (а это как бы знак и примета мира) – так мудрецы, которые хотят быть толкователями Писаний, не имея Небесного Духа и не слившись с Божеством...» [Макарий, 2002, 549]

Из приведенных материалов становится очевидным, что здесь описываются две различных познавательных практики – для одной достаточно усилий естественного ума, другая предполагает соединение с *Небесным Духом*. Можно сказать, что это две стратегии богопознания, которые соотносятся через единый предмет познания – Бога. Обратим внимание, логика размышления ап. Павла исходит из наличия этих стратегий: Бог открывается человеку через *рассматривание творений*, это познание предполагает *благодарность Богу*. *Прославить Бога* означает не только словесное прославление, но и прославление «посредством жизни и дел» [Иоанн Златоуст, 2011, 617]. И тогда открывается более глубокий уровень познания Бога, но так как язычники Бога не прославили, то получили не истинное, а ложное знание о Боге. Второе знание, более глубокое, предполагает момент трансформации человеческого существа – человек должен измениться.

Другими словами, 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: «И если невидимое зрится посредством видимого, как написано (у ап. Павла. – С.Ш.), то для преуспевших в духовном созерцании легче постигнуть видимое через невидимое. Ибо символическое созерцание умопостигаемого посредством зримого есть одновременно и духовное ведение, и умозрение видимого через невидимое» [Максим Исповедник, 1993, 160].

Как это понимать? Знание видимого через невидимое – это 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. Прп. Максим выражает круг знания через образ «колеса в колесе» из книги пророка Иезекииля, где два колеса – это два мира: видимый и невидимый [Максим Исповедник, 1993, 160]. О круге знания, о переходе от видения в свете естественного разума к духовному видению, пишет и свт. Григорий Палама: «Поистине ради несовершенных в знании надлежало, чтобы явное мира предшествовало невидимому Божию, как и символическое богословие закона было преподано погруженным в чувственность людям, сперва через чувственные знаки. Но опять же, как иные из совершеннейших благоудостоились истинного богопознания и помимо символической прикровенности, так есть узревшие и невидимое Бога (Рим. 1: 20), каковы Моисей, Павел и им подобные, хотя к пониманию Его и они ведут нас доступным для нас образом, от зримого» [Григорий Палама, 2007, 287].

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. Образцы духовного символизма мы 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 для носителей Духа – 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. Так через чтение Писания, молитву, исполнение заповедей и жизнь в Церкви христианин начинает постигать основы и порядок духовной жизни, порядок пути спасения.

Так как духовный символизм в полноте проявляется в Св. Писании, особое значение в христианской словесности придается способам истолкования главной христианской Книги.

Медиевист Л.В. Левшун, в частности, выделяет три типа отношения христианских книжников Средневековья к священным текстам – *типологическая экзегеза, аллегорическая амплификация, обратная типология*. *Типологическая экзегеза* означает такое отношение к Библии, когда она воспринимается как субъект осмысления бытия. Другими словами, художник усваивает евангельский образ мысли: он начинает смотреть на мир «глазами» Евангелия. Такой способ восприятия и осмысления действительности заключается в том, что «для каждого наблюдаемого события и явления, которые воспринимаются книжником как символическое отражение трансцендентной реальности, обязательно отыскивается (прозревается) в Священном Писании и Предании его прообраз (богодухновенно проявленное "подобие")» [Левшун, 2009, 118–120]. Два других метода являют собой разную меру отхода от чистоты евангельского образа мысли и означают главенство индивидуального творческого сознания даже и по отношению к Библии. (Несмотря на то, что предложенная типология творческого метода проводится в отношении к средневековым книжникам, она, представляется, справедлива и для светских писателей. Не связывая себя ни концепцией Левшун, ни примененной ею терминологией, в нашем исследовании мы будем использовать сам принцип оценки творческого метода того или иного писателя по *способу осознания* им Библии).

То, что исследователь именует *типологической экзегезой*, в контексте символического мирозерцания соответствует тому, что мы называем *духовным символизмом*. Соответственно, два других типа отношения к священным текстам соответствуют тому, что в рамках нашего исследования называется *символизмом естественным*.

Богословскую параллель типологии творческого метода писателей по отношению к Библии мы находим в работе митрополита Амфилохия (Радовича) «История толкования Ветхого Завета». Сербский богослов не затрагивает проблему творческого метода. В центре его исследования экзегеза Ветхого Завета в истории религиозной мысли. И здесь митрополит Амфилохий затрагивает тему *способов осознания* экзегетами Библии. В Ветхом Завете «записана одна великая Драма, которая разыгралась между Богом и избранным народом, и которая остается вечным критерием и зеркалом каждой человеческой драмы, идет ли речь о драме отдельной личности или о драме народа и общности» [Амфилохий (Радович), 2008, 7]. Но для правильного истолкования Библии требуются определенные условия. Митрополит Амфилохий, основываясь на учении ап. Павла о духовном и буквалистском толковании Св. Писания пишет о внешнем и внутреннем подходах к изучению Библии. Внешний/научный подход (историческое, лингвистическое, текстологическое и критическое изучение Св. Писания) означает отношение к Библии как к литературному памятнику со всеми вытекающими отсюда для научного изучения выводами. Внутренний/духовный подход в качестве исходной посылки принимает тот факт (вопрос веры), что Библия – это слово Божие. С другой стороны, вера необходима и при внешнем подходе, так как без веры в то, что за библейским текстом скрывается священная тайна, *слово Божие* будет искажено. Но одной только веры недостаточно, так как для истинного истолкования Библии требуется проникнутость истолкователя благодатью Св. Духа. Единственно истинный метод правильного истолкования *слова Божия*, по мысли Радовича, описан в книге пророка Иезекииля. Это то место, где пророк получает повеление съесть свиток и напитать им свою внутренность. Другими словами, *слово Божие* должно проникнуть все существо человеческое: «... только те, которые съедят Книгу Божию и чьих уст коснется "живой огонь", т.е. огненная сила Духа Святого, смогут понять и истолковать глубину этого слова...» [Амфилохий (Радович), 2008, 7–9] Если же сердце и разум истолкователя не оживлены действием Св. Духа, это свидетельствует о глубине *человеческой огури-белости*, из которой смысл слова Божия становится недоступным. Без благодатной озаренности и внутреннее толкование, то есть, основанное на вере, может стать

внешним. Такой, внешний, подход митрополит Амфилохий называет рационалистическим, то есть основанным на духовной огрубелости сердца и ума. «На этом распятии между словом и духом, между огрубелостью сердца и серафимским пылом и просвещенностью небесным огнем, распята экзегеза, как и сам человек, на протяжении всей своей истории» [Амфилохий (Радович), 2008, 7–10].

В отличие от концепции Левшун, которая выстроена на категории *сознания*, точнее, на той или иной установке *сознания* по отношению к Библии, в подходе митрополита Амфилохия ударение делается на духовно-нравственном состоянии истолкователя. Уровень методологии или той или иной теоретической установки экзегета здесь сохраняется, но не является определяющим.

Когда сербский богослов говорит о различии между *огрубелостью сердца* и *серафимским пылом*, речь идет о различии разума преображенного и разума естественного, то есть о том различии, которое положено нами в основание культурно-исторической типологии символа.

Общим в концепциях митрополита Амфилохия и Левшун является тот факт, что в них утверждается и развивается основополагающий принцип православной герменевтики – толкование Св. Писания в свете православного Предания [Добыкин, 20014, 84]. Ведь что такое *типологическая экзегеза* у Левшун и просвещенность экзегета *небесным огнем* у митрополита Амфилохия? Это правильное, истинное, как это понимает православное вероучение, толкование Библии. Но что такое, в свою очередь, истинное знание *слова Божия*? В православной традиции под правильным пониманием Библии как раз и понимается соответствие этого понимания православному Преданию.

Как определяет Предание Вл. Лосский, оно есть «жизнь, сообщающая каждому члену Тела Христова способность слышать, принимать, познавать Истину в присущем ей свете, а не в естественном свете человеческого разума» [Лосский, 2007, 682]. *Присущий Истине свет* – это и есть свет *преображенного разума*, разума, озаренного *небесным огнем*. Из такой герменевтической предпосылки следует, что само по себе звание христианина не делает человека духовным, а его разум преображенным. До стяжания святости ум христианина освещается светом есте-

ственным. В связи с этим, в Церкви рождается канон, устанавливающий главнейший экзегетический принцип: толковать Св. Писание следует не с опорой на свой разум, а в согласии со святоотеческим толкованием. Вот что гласит 19 правило Пято-Шестого Трулльского Собора: «... если предложено слово Писания, пусть изъясняют его не иначе, как согласно с тем, как изложили светила и учителя Церкви в своих писаниях, и пусть лучше в этом ищут доброго имени, чем в составлении собственных слов, дабы, в случае несостоятельности в этом, им не отпасть от надлежащего» [Деяния Вселенских Соборов, 2006, 280].

Надо иметь в виду, что толкование Св. Писания в свете Предания не означает подбора цитат из святоотеческого наследия. Нет, речь идет о том, чтобы придерживаться духа Св. Отцов. На практике это означает жизнь христианина в Церкви и установку его сознания на святоотеческое понимание Библии. Установка же сознания на своем, индивидуальном/произвольном понимании означает опору на свет естественного разума.

Так как цель целью боговдохновенного слова является спасение человека, то и средоточие *духовного символизма* заключается в символической связи видимого мира и внутреннего мира человека или *внутреннего человека*. Поэтому учение о *внутреннем человеке*, о соотношении внутреннего и внешнего человека, принадлежащее апостолу Павлу, является основой духовного символизма: «Сеется тело душевное, восстает тело духовное; есть тело душевное, есть тело и духовное. Так и написано: первый человек Адам стал душою живущею; а последний Адам есть дух животворящий. Но не духовное прежде, а душевное, потом духовное. Первый человек – из земли, перстный; второй человек – Господь с неба. Каков перстный, таковы и перстные; каков небесный, таковы и небесные» (1 Кор. 15: 44–48). «Но если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется» (2 Кор. 4: 16).

В связи с вышеизложенным, далее мы будем говорить о символизме духовном и символизме естественном, имея в виду динамическую характеристику души, характеристику ее состояний: *духовный символизм* означает духовное видение (что означает изменение, благодатное преображение ума) духовного и чувственного

мира, *естественный символизм* означает опору на естественный разум и восхождение от видимого к невидимому.

В святоотеческих творениях мы находим ясное разграничение между естественным и благодатным познанием, что и задает типы, соответственно естественного символизма и символизма духовного.

В частности, познание на основе естественного разума свт. Григорий Палама, в согласии с апостолом Павлом, называет природным, нацеленным на изучение откровения Бога в противоречивых явлениях бытия: «... выставим вперед тех, кто познал Бога через самое знание Творений. Их созерцание и познание недаром именуется природным законом (Рим. 2: 14); до патриархов, пророков и писанного закона оно направляло и обращало род человеческий к Богу, показывая Творца тем, кто не отошел вслед за эллинскими мудрецами и от этого природного познания. <...> Так что познание тварей до закона и пророков обратило род человеческий к богопознанию, обращает его и теперь...» [Григорий Палама, 2007, 258–259]

Природное, естественное, знание соответствует духовному возрасту, который, начиная с апостола Павла, получил название *младенчество*: «Богопознание через сущее отвечало младенчеству живших до закона; и Авраам, как сказано, от него получил начало своего богопознания, но потом беседовал с Богом и познавал Его уже иначе» [Григорий Палама, 2007, 286–287].

Знание, основанное на данных естественного разума, как уже отмечалось, не признавалось св. Отцами достоверным еще и по той причине, что естественный разум неизбежно опирается на образы, на воображение.

В соответствии с таким представлением в святоотеческой письменности мы встречаем отрицательное отношение к действию ума при помощи воображения, так как воображение суть способность удерживания в памяти при помощи образов представлений о чувственных восприятиях. Поврежденная грехом природа человека не может в чистоте видеть мир. Более того, через чувственное начало воздействуют на человека демоны [Нил Синайский, 2010, 108]. Более того, воображение является препятствием к богообщению, боговидению. Об этом пишут Каллист и Игнатий Ксанфопулы, цитируя слова свт. Василия Великого: «Как не в рукотворенных хра-

мах живет Господь, так и не в воображениях каких и мысленных построениях (фантазии), – кои представляются (вниманию) и, как стеною, окружают испортившуюся душу, так что она силы не имеет чисто взирать на истину, но все еще держится зеркала и гаданий» [Каллист и Игнатий Ксанфоулы, 2010, 198].

Знанию *духовного младенца*, вероятностному, в котором истина смешана с ложью, свет со тьмой, противопоставляется знание благодатное, достоверное – знание совершенных, имеющих «ум Христов» [Григорий Палама, 2007, 260].

В этом смысле природное познание с опорой на естественный разум и благодатное знание с опорой на преображенный разум сменяют друг друга в ходе духовного созревания, как человечества в целом, так и каждого человека: «Поистине ради несовершенных в знании надлежало, чтобы явное мира предшествовало невидимому Божию, как и символическое богословие закона было преподано погруженным в чувственность людям, сперва через чувственные знаки. Но опять же, как иные из совершеннейших благоудостоились истинного богопознания и помимо символической прикровенности, так есть узревшие и невидимое Бога (Рим. 1: 20), каковы Моисей, Павел и им подобные, хотя к пониманию Его и они ведут нас доступным для нас образом, от зримого» [Григорий Палама, 2007, 287].

Итак, под *духовным символизмом* понимается духовное видение мира видимого. Полное, достоверное видение мира видимого открыто преображенным уму и сердцу, так что только совершенные в духовном познании могут познавать видимое через невидимое, то есть открывать духовную сущность событий мира видимого.

Нормативным искусством христианского Средневековья было искусство церковное, основным принципом которого является «образное выражение учения Церкви». Тематика церковного искусства «соответствует священным текстам — библейским, литургическим и святоотеческим» [Успенский, 2014, 35].

В Св. Писании и святоотеческой словесности мы находим многочисленные примеры духовного символизма. Так, возвращение иудеев из вавилонского плена в Иерусалим, совершенное естественным путем и сверхъестественное, по действию откровения, прибытие в Иерусалим пророка Иезекииля символизируют два пути к душевной чистоте – путь «протоптаный и законный, через хранение заповедей в

многотрудном житии» и путь к душевной чистоте по «дару благодати», даруемый по «судам Господним» [Исаак Сирийский, 2012, 445–447].

И в заключение сделаем ряд существенных уточнений, проясняющих понятие *духовного символизма*.

В силу того, что понятие *духовного символизма* является ключевым в нашем исследовании и впервые вводится в научный оборот, остановимся на нем более подробно.

На наш взгляд, понятие *духовный символизм* помогает осмыслить и выявить специфику христианского символизма, помогает ясно обозначить его отличие от других типов символизма. Понятия же «христианский символизм», «моральный символизм», «средневековый символизм» представляются нам по разным причинам недостаточными.

Определение *христианский символизм* настолько широко, что вбирает в себя все способы и области символизации, принятые в христианстве. Так, например, говорят о *типологическом символизме* как методе истолкования Ветхого Завета в свете Христовой истины, а также соотношения небесной и земной иерархий [Амфилохий (Радович), 2008, 44–45]. Образы Ветхого Завета при этом прочитываются как прообразы Иисуса Христа. Особое место занимает богослужебный или *литургический символизм*, когда то или иное богослужебное действие символизирует события Священной истории, тайны Домостроительства Бога, тайны и порядок духовного совершенствования [Максим Исповедник, 1993, 154–184.]. Частично используется и античный символизм. Это может быть, к примеру, символика чисел [Кириллин, 2000]. Поэтому отношения между определением *христианский символизм* и определением *духовный символизм* — это родовидовые отношения: *духовный символизм* есть разновидность *христианского символизма*, но такая разновидность, которая из всех разновидностей наиболее полно выражает его сущность.

В понятии *средневекового символизма* стирается принципиальное для нашего исследования различие между принципами символизма, как они сложились на христианском Востоке и на христианском Западе. В подтверждение приведем типичное

высказывание: «На Западе и на Руси сущность средневекового символизма была в основном одинакова...» [Лихачев, 1979, 163]

П. Гайденко, наряду с другими учеными, придерживается понятия *моральный символизм*: «Ни одно явление, ни одна вещь не открывают здесь сами себя; каждая указывает на иное, на высший, потусторонний смысл; каждая вещь есть символ. Отсюда и проистекает та характерная черта средневекового сознания, которую называют "моральным символизмом" и которая выражается в типичном для Средневековья интересе к естественным явлениям как к "иллюстрации истин морали и религии"» [Гайденко П.П., 2010, 257].

Определение *моральный символизм* уже ближе к главному отличительному свойству христианского символизма, так как сосредотачивает внимание на внутреннем мире человека, на *внутреннем человеке*. Но слово *моральный* связано с понятием нравственности, которая являет собой только верхний слой внутреннего мира человека.

Слово же *духовный*, представляется, точно передает существо христианского символического мирозерцания.

Но и здесь требуется разъяснение, так как понятие *духовность* в святоотеческой письменности и «духовность» в общепринятом значении существенно различаются.

В современном философском словаре отмечается, что в зависимости от идейного контекста «дух» может противопоставляться природе, жизни, материи, утилитарной необходимости, практической активности [Философский словарь, 2001, 171]. Противопоставление здесь носит статичный характер – это противопоставление качественно различных сфер бытийственности.

А.В. Моторин в книге «Теория русской словесности» прослеживает историю осмысления «духовности» в русской словесности XVII – XIX вв. и дает такое определение: «Итак, духовность человека – это состояние бесплотной человеческой души, так или иначе взаимодействующей с входящим в нее через в-дохновение сверхчеловеческим "духом", будь он добрым или злым, божественным или демоническим» [Моторин, 2013, 22]. Здесь также духовное противопоставляется природ-

ному, «плотскому». И уже в зависимости от характера духовности предлагается говорить о различных, часто противоборствующих направлениях духовности [Моторин, 2013, 20]. Но появляется и новый момент: духовность человека понимается как определенное *состояние* души, что вносит динамическое начало в понятие *духовности*. Но так как вхождение в духовное состояние означает у исследователя взаимодействие с духовным миром, а отсутствие этого взаимодействия означает бездуховность, то в целом тут сохраняется представление о *духовном* и *чувственном* как двух качественно различных пространствах бытия.

Встречается оно и в святоотеческой письменности, когда речь идет об устройении человека, то есть о статической характеристике человека. Так говорится о трихотомии (дух-душа-тело) или о дихотомии (душа-тело). Но в целом св. Отцы разумеют под *духовностью* нечто иное, так как выражают через это понятие динамику внутренней жизни, и уже тогда речь идет о духовном возрасте души, ее состояниях.

Вот что пишет св. Игнатий (Брянчанинов): «Ныне книга лишь о религиозном предмете – уже носит имя "духовной". Ныне – кто в рясе, тот – неоспоримо "духовный"; кто ведет себя воздержно и благоговейно, тот "духовный" в высшей степени! Не так научает нас Священное Писание, не так научают нас святые Отцы. Они говорят, что человек может быть в трех состояниях: в естественном, нижеестественном или чрезыестественном и вышеестественном. Эти состояния иначе называются: душевное, плотское, духовное. Еще иначе: пристрастное, страстное, бесстрастное. Нижеестественный, плотской, страстный есть служащий вполне временному миру, хотя бы он и не предавался грубым порокам. Естественный, душевный, пристрастный есть живущий для вечности, упражняющийся в добродетелях, борющийся со страстями, но еще не получивший свободы, не видящий ясно ни себя, ни ближних, а только гадательствующий как слепец, ошупью. Вышеестественный, духовный, бесстрастный есть тот, кого осенил Дух Святой, кто, будучи исполнен Им, действует, говорит под влиянием Его, возносится превыше страстей, превыше естества своего» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Письма, т. 2, 445–446].

Главное, на что следует обратить внимание в определении св. Игнатия, слово *духовный* относится здесь не к статическому разделению дух-душа-тело, а к дина-

мическому различению состояний души. Но под состоянием души понимается не взаимодействие с духовным миром или отсутствие этого взаимодействия, а возраст души, который определяется степенью свободы от страстей.

Вне *духовного, благодатного* состояния человеку доступно состояние *душевное* или *естественное*, которое предполагает и борьбу со страстями, и направленность на *духовное*, но, вместе с тем, которое, не имея бесстрастности духовного состояния, характеризуется смешением света и тьмы, добра и зла.

Из душевного или естественного разума создаются художественные и научные произведения. Св. Игнатий, с опорой на слова св. Григория Синаита и св. Исаака Сирина, утверждает: «Хотя мы и крайне омрачены по причине нашего слабого жительствова, но признаем и исповедуем, что ни естественное, не деятельное, ни художественное рассуждение не могут поднять выше чина душевного разума, как бы они ни были сильны и блестящи, даже благонамеренны и благочестивы» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Письма. Т. 2, 218].

Далее следует уточнить характер связи между *внутренним* и *внешним человеком* в духовном символизме, так как в этом моменте ярко выражается особенность *стиля христианской символики*.

Мы уже приводили слова Т. Миллер о символизме внутреннего человека у прп. Макария, где эта связь видится как отыскание *аналогий внешнего и внутреннего человека* [Миллер, 2001, 252–253], так что символическое мирозерцание оказывается по факту интеллектуальным трудом отыскания аналогий по какому-то общему признаку. Такой подход привносит в понятие *духовного символизма* момент аллегоризма, так как события, происходящие с внешним человеком, начинают пониматься как иллюстрация событий внутреннего мира.

Отцы же исходили не из стратегии поисков аналогий, а из духовного видения целостности мира — видимого и не видимого. Прп. Максим Исповедник пишет о единстве мира о тождестве самим себе и друг другу видимого и невидимого мира: «При всем том, мир — един и не разделяется вместе с частями своими; наоборот, путем возведения к своему единству и неделимости, он упраздняет различие их, происходящее от природных особенностей этих частей. Ведь они, неслиянно чере-

дуюсь, являются тождественными самим себе и друг другу, показывая, что каждая часть может входить в другую, как целое в целое» [Максим Исповедник, 1993, 159].

Природные особенности миров проявляются в том, что умопостигаемый мир проявляется в мире видимом впечатлениями посредством символических образов, а мир видимый содержится в мире умопостигаемом в виде логосов [Максим Исповедник, 1993, 159–160]. Свт. Николай (Велемирович) отмечает, что Св. Писание ничего не открывает о сущности вещей зримого мира (выявление сущности вещей — задача Античности), но много говорит об их значении. Другими словами, понимание мира, открытое Богом в Библии, относится не к сути, а к тому, какое значение та или иная вещь имеет для человека, для его спасения. В этом понимании смысл вещей есть «спасительная грамота» предложенная Богом своим детям — людям. Следовательно, заключает св. Николай, «разумная сущность вещей — это их предназначение» [Николай (Велемирович), 2016, 76]. Св. Игнатий, со своей стороны, добавляет, что разделение единого бытия на мир видимый и не видимый условно и является последствием грехопадения [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 2, 662–663].

В научной литературе точное понимание соотношения земного и небесного мы находим у Д.С. Лихачева: «С точки зрения древнерусского автора, в мире существует вечная соотнесенность двух миров — божественного и земного. Земной, временный мир имеет вневременный, надмирный смысл. Смысл этот не абстрактный, не вносимый в него человеческой мыслью, а с точки зрения средневекового писателя, как бы вполне конкретный, реально существующий» [Лихачев, 1979, 271].

Таким образом, духовный символизм рождается в культуре христианского Средневековья. Он характеризуется новым пониманием бытия Бога, мира и человека, новым пониманием соотношения духовного и материального, а, следовательно, и новой гносеологией.

§ 1.3. Символ в литературе Возрождения и Нового времени

Надо сказать, что элементы античного стиля символики так или иначе присутствовали в христианской культуре Средневековья, но оценка и понимание начал античной культуры, в том числе и начала символизма, в христианстве восточном – византийском – и западном существенно отличались.

Как уже было сказано, символизм, основанный на естественном разуме, на воображении не признавалась христианскими книжниками достоверной, в связи с чем формировалось и отношение к античной философии и, в целом, словесности. Полезность языческих сочинений виделась в возможности для *духовных младенцев* учиться различать, отделять нравственно полезное от вредоносного, добро от зла [Василий Великий, 2008, 720–722].

Но такое положение вещей в отношении к языческой мудрости во всей чистоте сохранялось только на христианском Востоке, в то время как на христианском Западе возникает новое соотношение языческого и христианского типов символизма. И это рождает особый тип, стиль символизма, отличный от духовного символизма восточного христианства.

Характер разногласия между православным Востоком и католическим Западом достигал глубин богословия и наиболее ясно и резко обозначился в полемике о природе Фаворского света между Варлаамом Калабрийским и святителем Григорием Паламой в первой половине XIV столетия. Так как стиль символического мышления складывается, формируется в той или иной культуре из духовно-нравственных, вероучительных, мировоззренческих представлений, стоит более подробно изложить содержание и существо спора о природе Фаворского света.

Правда, возникает вопрос: насколько полно идеи и личность Варлаама представляют католическую веру? Тем более, что известный богослов Вл. Лосский полагает, что полемика со стороны Паламы носила более антиязыческий характер, и гораздо менее антилатинский. А.Ф. Лосев, в свою очередь, не ставит знак равенства между «варлаамитами» и католицизмом, так как, по мнению философа, соединение

язычества с христианством у них носит неодинаковый характер. Критерий различия заключается в божественной личности: если в учении Варлаама в отношении Бога-личности проповедуется агностицизм, то в католичестве имеется опыт «бесконечной личностной стихии» [Лосев, 1993, 872–874].

Но сам святитель Григорий иначе расставляет акценты: на последних страницах «Триад в защиту безмолвствующих» он характеризует оппонента как латиноязычника. Направление полемической мысли святителя позволяет выявить, в чем это латиноязычество заключается. В третьей Триаде есть прямое упоминание латинства в связи с темой благодати: «И разве не прямо то мнение латинян, за которое они были изгнаны из пределов нашей Церкви, что не благодать, но Сам Дух Святой и посылается от Сына и изливается через Сына?» [Григорий Палама, 2007, 302]

Здесь Палама затрагивает проблему филиокве — утверждение, что Св. Дух исходит не только от Отца, но и от Сына. Получается, что Сын, наравне с Отцом, посылает ипостась Св. Духа, то есть является в отношении Духа таким же Началом, как и Отец. Но по святоотеческому учению, ипостась несообщима тварному бытию, так как, наряду с природой Бога, проста и неделима. Поэтому, когда Христос говорит, что посылает Духа, речь идет не о природе или ипостаси, но о благодати, божественных энергиях. [Св. Григорий Палама, 2006, 88].

Но для латинства благодать имеет тварное происхождение. В этом пункте и обозначилось главное несогласие в понимании православными и католиками богопознания: для православных Бог сообщим, познаваем только в своих энергиях, которые божественны, но не Бог; для католиков познание Бога проходит через соединение с ипостасью Св. Духа. Православный Восток принял как догмат учение св. Григория Паламы о божественных энергиях, в котором положение о принципиальной непознаваемости Бога в Его природе, внутрибожественной жизни согласовалось с духовным опытом боговидения в Свете благодати, опытом жизни во Христе. Только в нетварных энергиях, которые божественны, но не Бог по природе, возможно единение человека с Богом. Действие благодати преображает разум и чувства. Человек начинает видеть Бога, себя, мир в Божественном свете. Мыслит преображенный разум на основании воображения, исходящего от Бога. Это и означает пре-

ображение чувства и разума. Если же мыслить благодать тварной, что и произошло по факту в латинстве, тогда единение с Богом, боговидение, невозможно, ведь между тварью и Богом при таком понимании пролегает непроходимая пропасть. Учение же о сообщаемости человеку, существу сотворенному, ипостаси Духа как раз и вводит, утверждает Палама, в догмат о Пр. Троице тварное начало, так как ипостасные свойства Лиц Троицы, понимаемые Св. Отцами как свойства внутрибожественной жизни, в филиоквическом богословии мыслятся в отношении к тварному бытию [Св. Григорий Палама, 2006, 68].

Следует понимать и то, что не филиокве исказило строй духовной жизни в западном христианстве, наоборот, учение о филиокве выразило утрату христианского духовного опыта в той его чистоте и полноте, какой сохранился на православном востоке. Главное, что было утрачено западными христианами – это опыт жизни по благодати, жизни во Христе, поэтому до сих пор учение св. Григория Паламы о божественных энергиях, о преображении ума и чувств человека остается чуждым и непонятным католическому богословию [Василий (Кривошеин), 2011, 125–126].

Если же мыслить благодать тварной, что и произошло по факту в латинстве, то познание Бога и мира рассекается на познание в вере и познание в разуме. Под разумом, при этом, понимался разум естественный.

Опора на *естественный разум* и есть введение в католичество языческого элемента, ведь вместе с признанием прав естественного разума из языческой философии унаследовалось и представление о процессе мышления на основе воображения. Это познание имеет в виду Варлаам, когда уравнивает знание Откровения, данное апостолам и отображенное в Св. Писании, и знание, добытое трудом рассматривания, исследования творений. Такое знание предполагает действие естественного разума и воображения. Труд заключается, по убеждению калабрийца, в возведении символов (элементов видимого мира) к их невещественным первообразам. Но Палама утверждает, что такое знание не может быть твердым и точным, потому что символическое знание с опорой на свет естественного разума всегда приблизительно, гадательно, предполагает истолкование. Предполагает, следовательно, и точку зрения, против которой может быть высказана иная точка зрения:

«...мы называем истинным воззрением не знание, добываемое рассуждениями и умозаключениями, а знание, являемое делами и жизнью, единственное не просто истинное, но прочное и непоколебимое, ведь, как говорится, всякое слово борется со словом, но какое с – жизнью?» [Григорий Палама, 2007, 79] Познание естественным разумом бесконечно в том смысле, что предположительность не имеет конца: «...Всякое слово борется со словом, то есть, значит, и с ним тоже борется другое слово, и невозможно изобрести слова, побеждающего окончательно и не знающего поражения...» [Григорий Палама, 2007, 8] Познание же жизнью означает последование заповедям Христовым и изменение человека – покаяние. Таким образом, отвлеченному умозрению Палама противопоставляет духовный опыт жизни во Христе.

Принятие действий природного разума и воображения в качестве нормы мышления повлекло за собой внесение языческого начала не только в богословие, но в духовный опыт католической мистики, а также в сферу художественного выражения. Проникновение язычества в духовную и художественную практики ясно обозначилось через категорию античной эстетики – *подражание*.

Введение понятия подражания в сферу христианского — богословского и художественного — мышления задает особенности *стиля ренессансной символики*.

В понимании подражания наиболее отчетливо выявляются основания католической мистики. Свт. Амвросий Медиоланский, православный святой, говорит, что человек не может подражать Богу. И хотя слово *подражание* часто встречается в святоотеческой письменности, речь всегда идет об исполнении заповедей. Единственная возможность подражания Христу возникает в состоянии обожения, по слову св. Григория Паламы. Почему у св. Отцов такое отношение к подражанию? В нем главным является бытийственная изоморфность подражающего подражаемому, поэтому и говорится, что Богу подражать невозможно.

Но не так в католичестве. Фома Кемпийский, католический мистик, начинает известную свою книгу «Подражание Христу» с красноречивого тезиса: «Кто последует за Мною, — говорит Христос, наш Спаситель, — тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни. Такими словами призывает нас Иисус Христос следо-

вать учению его и подражать жизни Его...» [Фома Кемпийский, 1992, 231]. Следование заповедям и подражание жизни разведены — заповедям необходимо следовать, жизни Спасителя — подражать. При этом неизбежно происходит подражание Христу по плоти, то есть подражание жизни Христа до Его Воскресения. Так, например, подражание известного католического святого Франциска Ассизского «выражалось в чисто внешних проявлениях – ассизский подвижник стремился уподобиться Иисусу Христу по наружности, совершая поступки, подобные тем, что творил во время Своей земной жизни Господь» (Алексий Бекурюков, 2014, 18). Франциск, как и Христос, избрал двенадцать учеников и посылал их по двое для проповеди в мир, «превращал» воду в вино, устроил последнюю вечерю и т.д.

Но апостол Павел недвусмысленно утверждает, что христиане после Воскресения не знают Христа по плоти: «Потому отныне мы никого не знаем по плоти; если же и знали Христа по плоти, то ныне уже не знаем» (Кор. 5: 16). Речь у апостола идет о знании Бога в благодати божественного Света, когда ум и чувства человека преображены, обожены.

В художественной словесности соединение христианства с язычеством породило в западноевропейской культуре новый тип символизма, который наиболее полно выразился в символическом мирозерцании Данте Алигьери.

С одной стороны, творчество Данте принадлежит эпохе зрелого европейского Средневековья. Его представления о символе — это традиционные представления средневекового христианского книжника. Данте видит в тексте четыре смысла — буквальный, аллегорический, моральный и анагогический [Данте, 1968, 135–136]. Первые два смысла поэт раскрывает на примере античной литературы, в частности, в мифе об Орфее Овидия [Данте, 1968, 135]. Вторые два смысла раскрываются на примере Св. Писания. Анагогический смысл, по существу, имеет структуру символа: «Четвертый смысл называется анагогическим, то есть сверхсмыслом или духовным объяснением писания; он остается истинным так же и в буквальном смысле и через вещи означенные выражает наивысшие, причастные вечной славе, как это можно видеть в том псалме Пророка, в котором сказано, что благодаря исходу народа Израиля из Египта Иудея стала святой и свободной. В самом деле, хотя и очевид-

но, что это истинно в буквальном смысле, все же не менее истинно и то, что подразумевается в духовном смысле, а именно, что при выходе души из греха в ее власти стать святой и свободной» [Данте, 1968, 135–136]

Обратим внимание, что аллегорический смысл связан с поэтическим вымыслом, а моральный и анагогический смыслы – со Св. Писанием, не содержащим вымысла. Все это традиционное разделение в границах западной христианской культуры Средневековья поэтического и богословского смыслов.

С другой стороны, полного, ортодоксального, христианства, у Данте не получается. Указывая на анагогический смысл как на *сверхсмысл*, когда духовный смысл и смысл буквальный образуют цельность *вещей означенных* и *вещей, причастных славе*, он, в сущности, говорит о том, что мы называем духовным символизмом. Но познавательная стратегия при этом разворачивается в рамках естественного символизма, когда, по слову апостола Павла, невидимое познается через видимое.

С этой точки зрения, важны размышления Данте о внутреннем и внешнем слоях слова, текста. Эти размышления разворачиваются в *стиле ренессансной символики*: поэт утверждает, что буквальный смысл означает *внешнее*, а другие смыслы — аллегорический, моральный и анагогический — *внутреннее*. Путь к внутреннему лежит через внешнее, поэтому познавать значение *внутреннего*, сущностного, всегда следует через буквальное значение: «...смысл буквальный всегда должен предшествовать остальным, ибо в нем заключены и все другие и без него было бы невозможно и неразумно добиваться понимания иных смыслов, в особенности же аллегорического. Это невозможно потому, что в каждой вещи, имеющей внутреннее и внешнее, нельзя проникнуть до внутреннего, если предварительно не коснуться внешнего; и так как [буквальное значение] есть всегда внешнее, невозможно понять иные значения, в особенности аллегорическое, не обратясь предварительно к буквальному» [Данте, 1968, 136].

Различение внутреннего и внешнего в слове Данте распространяет и на различение внутреннего и внешнего в вещах, так что наука о слове становится одновременно метафизикой – наукой о сущем. Соответственно, и целеполагание смысла от внешнего к внутреннему остается таким же: как в герменевтике текста буквальный

смысл предшествует всем другим смыслам, так и в познании вещей *буквальные доказательства* предшествуют всем другим доказательствам. Это буквальное воспроизведение слов апостола Павла о познании невидимого через видимое (у Данте, *внутреннего через внешнее*), открытом язычникам: «Поэтому невозможно достигнуть познания других значений, минуя познание буквального. Далее, это невозможно и потому, что в каждую вещь, будь то создание природы или рук человеческих, невозможно углубиться, не заложив предварительно основания, как в доме или в науке: и так как доказательство есть обоснование науки, а буквальное доказательство есть основание других доказательств, в особенности же доказательства аллегорического, то невозможно приступить к другим, минуя буквальное» [Данте, 1968, 136].

Естественное познание, приравненное к познанию духовному, указывает на католическую духовность, в пределах которой движется мысль Данте.

Напомним, подражание Христу в католической мистике приводило к видениям Спасителя «по плоти». В качестве иллюстрации приведем видения католической святой, блаженной Анжелы из книги «Откровения бл. Анжелы». Она просит показать Христа хоть одну часть Его тела, распятого на Кресте. И Бог, как она видит, показывает ей Свою шею: «И тогда явил Он мне Свою шею и руки. Тотчас же прежняя печаль моя превратилась в такую радость и столь отличную от других радостей, что ничего и не видела и не чувствовала, кроме этого. Красота же шеи Его была такова, что невыразимо это. И тогда разумела я, что красота эта исходит от Божественности Его. Он же не являл мне ничего, кроме шеи этой, прекраснейшей и сладчайшей. И не умею сравнить этой красоты с чем-нибудь, ни с каким-нибудь существующим в мире цветом, а только со светом тела Христова, которое вижу я иногда, когда возносят его» [Лосев, 1993, 884–885].

В художественной литературе в качестве художественного кореллята подобных «видений» формируется такой стиль символики, когда человек видится символом Христа и других священных лиц. И Данте здесь принадлежит пальма первенства. Как замечает католический богослов Э. Жильсон, Данте в «Божественной комедии» не побоялся обратиться к себе приветствие Вергилия: «Суровый дух, бла-

женна несшая тебя в утробе!» «При этих словах как не вспомнить текст Евангелия: «Блаженно чрево, носившее Тебя!». И так, оказывается, что мать Данте, которую он едва помнил и о которой никогда нигде не говорил, сравнивается с Девой Марией, а сам Данте, оказав такую честь своей матери, уподобляется самому Иисусу Христу» [Жильсон, 2010, 94].

Такое уподобление в произведении не является ситуативным, так как путешествие поэта по загробному миру повторяет искупительный путь Иисуса Христа: «... путь Данте в целом повторяет основные этапы искупительной жертвы Христа – смерть, воскресение и вознесение, причем события эти воспроизводятся с сохранением их временной приуроченности. К Страстной пятнице, годовщине смерти Христа, Данте начинает свой спуск в царство вечной смерти» [Андреев, 2008, 55]. Хронология путешествия, распределенная по времени суток, источником своим имеет богословские построения католического мистика Бонавентуры, который пишет о ступенях восхождения к Богу и называет три ступени: ступень «следов» телесного мира вне человека, ступень внутреннего мира человека, ступень божественная, превышающая все сотворенное. «Так вот она – дорога "в пустыню на три дня пути" и тройное озарение одного дня: первое подобно вечеру, второе – утру, третье – полудню. Это озарение соответствует тройному существованию вещей: в материи, в уме, и в вечном замысле Бога согласно тому, как сказано: "да будет, сделал и стало". Это также соответствует тройной субстанции во Христе, лестнице нашей, то есть телесной, духовной и божественной» [Бонавентура, 1993, 53].

В «Божественной комедии» мы также встречаем соответствие каждому из загробных миров определенному времени суток. На этот счет есть интересное исследование М.Л. Андреева, в котором установлено, что аду соответствует ночь, но схождение в него начинается вечером Страстной пятницы [Андреев, 2008, 46–47]. Чистилище связано с утром [Андреев, 2008, 51]. В раю царит полдень [Андреев, 2008, 54].

Таким образом, загробные миры в «Комедии» соотносятся с временем суток, с «тройным делением вещей» и «тройной субстанции во Христе», предложенными Бонавентурой. Насколько далека эта схема от христианского пути спасения, начер-

танного в святоотеческих писаниях, достаточно сравнить «ступени» Бонавентуры с «Лествицей» св. Иоанна Лествичника: если у западного мистика в качестве доминанты мы находим стратегию выявления иерархических структур мира, человека, Богочеловека и их соответствий, то каждая ступень восхождения к Богу у св. Иоанна указывает на условия и средства исполнения той или иной заповеди, содержит описание либо страстей и средств борьбы с ними, либо добродетелей и средств их достижения. Что для православного пути является повторением пути Спасителя? Смирение, кротость, терпение, любовь, исполнение заповедей – воли Бога. Что для католиков есть повторение пути Господа? Смерть – воскресение – вознесение. Что это? Последовательность событий, их схема. Вот как описывает очищенную душу Бонавентура: «Тогда наш дух будет иерархичным, то есть очищенным, озаренным и совершенным. Итак, он будет подобен девятой ступени небесных чинов, и внутри его будут в порядке расположены следующие функции: возвешение, наставление, ведение, упорядочение, укрепление, повелевание, поддерживание, откровение, помазание, градация которых соответствует девяти ангельским чинам» [Бонавентура, 1993, 115].

Стратегия соответствий выводит мысль за пределы христианского мирозерцания в область античной философии, в которой структурное соответствие мира богов и мира людей является главенствующей мыслительной практикой. И с этой точки зрения, путешествие Данте по загробным мирам, описанное в категориях христианского богословия, по существу своему, воспроизводит античные мифы о космических странствиях души, в частности, с «космической одиссеей души» в мифах Платона.

В работе Н.И. Григорьевой «Поэзия и проза в диалогах Платона» мифы из диалогов Платона о космических путешествиях души рассмотрены как единый сюжет. Вот к какому интересному выводу приходит исследовательница: «Мы видим, что рассмотренные мифы настолько тесно связаны друг с другом постоянным уточнением и развитием содержащихся в них образов, что их можно рассматривать как эпизоды одного целостного сюжета, как своего рода «эпос», героем которого выступает особый персонаж – душа. <...> Напряженно совершенствуясь, души

людей способны подняться в область богов. В этом восхождении человека Платон видит смысл жизни» [Григорьева, 1989, 130–131]. В Платоновских мифах хорошо прослеживается вертикаль, где абсолютным низом будет бездна Тартара, серединой – земля, верхом – «занебесная» область [Григорьева, 1989, 127].

Конечно, различие религиозного содержания существенно сказывается на представлениях Платона и Данте о соотношении внеземных миров и человеческой души, но одно остается неизменным – структурное соответствие различных элементов бытия. Только у Платона это соответствие касается мира богов и мира людей: «Вместе с тем космос – живое существо, и ему присуща душа, структура частей которой аналогична устройству отдельной души» [Григорьева, 1989, 128]. У Данте речь идет о структурной идентичности мира, человека и Богочеловека. Правда этим дело не ограничивается: соотнесенность достигает не только подробностей личной биографии или историософской всеохватности, но вторгается даже и в область астрологии. «Например, странствие героев «Комедии» имеет смысловое и географическое соответствие с паломничеством. Но его можно сопоставить и с движениями небесных тел, и с основными этапами мировой истории. Очевидно и соответствие определенных моментов биографии Данте и узловых событий сюжета» [Доброхотов, 1963, 91].

Здесь, правда, стоит оговориться, что само по себе внимание к структурному соответствию нельзя приписывать исключительно к античной культуре – в христианском богословии мы найдем сколь угодно структурных сопряжений мира и человека, Бога и человека. Но как только возникает идея о том, что одна сфера воспроизводит события и отношения другой сферы, так сразу же начинают воспроизводиться мыслительные и художественные концепции античности.

Это справедливо и в отношении к поэтике «Божественной комедии», где душа героя изменяется не в результате духовных усилий в труде исполнения заповедей, а в результате перемещения из одной сферы загробного мира в другую. На отношение неизменной вечности и изменяющегося человека у Данте указывает Доброхотов: «При чтении «Комедии» ее герой воспринимается как постоянная составляющая действия, а ландшафты и события – как переменная. Но если воспользоваться под-

сказками Данте и обратить внимание на изменения в духовном облике героя, то переменной станет он сам, а постоянной – три мира, в которых герой побывал. Эволюция «я», скрытая динамикой сюжета, – показательный пример персонализма эпохи» [Доброхотов, 1963, 191].

Исследователь верно говорит о персонализме эпохи: константы художественного мира «Комедии» нельзя свести к античному представлению об отражении небесного в земном. Античная структурная соотнесенность космических миров перестраивается у Данте в категориях христианского откровения абсолютной Личности, образом Которой является личность человеческая. На первый взгляд, история души в «Комедии» отображена по законам христианского духовного символизма, что дает повод исследователю М.Л. Андрееву сближать произведение Данте с «Исповедью» Августина: «Средневековье, открывшееся «Исповедью» Августина, знает, что такое история души, это единственный вид истории, в котором оно исторично. Эта история в «Божественной комедии» развернута вовне, путь к истине и к самому себе Данте-персонаж преодолевает в ходе познания мира и человека, явленных ему в образе трех загробных царств и их вечных насельников. Он обращает к ним вопросы и получает ответы; вопросы, в конечном счете, обращены к себе, но ответы больше вопросов и услышавший их становится хоть немного, но другим. Каждый ответ приближает Данте к самому себе, но преобразенному историей его духовного роста» [Андреев, 2008, 38].

Но и ортодоксального христианства с его представлениями о том, что Иисус Христос является центром бытия, у Данте не получается, так как его символизм выстроен по принципу порождающей модели. Только роль порождающего принципа отводится не умным сущностям, как это было в античности, а человеческой личности. И если в отношении нравственности константой в «Комедии» выступает мир вечности, то в плоскости хронотопа происходит онтологическая инверсия, и уже человек оказывается константой, порождающей моделью, а мир вечности – переменной.

Наблюдения Андреева над хронотопом «Комедии», в этом смысле, достаточно показательны. В смысловой ряд (временная длительность природного и социального

планов), скрепляющий земные времена, «Данте метафорически вовлекает и три загробных царства: метафорой ада становится ночь, чистилища – утро, рая – день. Раз включившись в этот ряд и соприкоснувшись с временными понятиями, метафора расширяется, захватывая и остальные его звенья, доходя до его основной модели – человеческой жизни, которая в своей смысловой расчлененности также может быть наложена на царства вечности. Такой способ художественного описания вечности приводит к тому, что снимается принципиальная граница между временем и его противоположностью, размывается абсолютная трансцендентность царств вечности по отношению к земному миру и их абсолютная внеположность друг другу» [Андреев, 2008, 58].

Андреев пишет о «размытости» границ между временем и вечностью у Данте, но, представляется, правильным будет говорить о том, что в «Комедии» отображен не опыт соприкосновения с вечностью, с духовным миром, так как вечность здесь проекция истории души. То есть, в образотворчестве Данте мы встречаем такой тип отображения Божественного, который станет главенствующим в эпоху Возрождения. Вот что по этому поводу замечает А.Ф. Лосев: «Художник Ренессанса, как неоплатоник, знает все мифологические и символические глубины своих библейских сюжетов, но ему важно выявить чисто человеческую личность и показать, что все символично-мифологические глубины библейского сюжета вполне доступны всякому человеку, вполне соизмеримы с его человеческим сознанием и в познавательном отношении вполне имманентны этому сознанию, в какие бы бездны бытия они не уходили» [Лосев, 1998, 397].

Таким образом, в произведении Данте мы находим, в существе своем, античный тип символизма, когда духовное оказывается просто обобщением, пределом земного. Материал на эту тему мы находим в замечательном исследовании немецкого филолога Ауэрбаха с красноречивым названием «Данте – поэт земного мира». Ученый обращает внимание на тот факт, что вечность в «Комедии» суть проекция земного мира и описывается в горизонте видения естественного разума, а загробная участь персонажей произведения являет собой предельное развитие их сущности. [Ауэрбах, 2004, 141].

Это предельное развитие есть воспроизведение платоновской философии, согласно которой всякая вещь оценивается и познается через ее идею. Такой идеей в «Комедии» является идея земного назначения, исполнение или неисполнение которого становится мерой посмертной участи: «Будучи поэтическим творением, «Божественная комедия» бесконечно обширнее и богаче политических пристрастий ее автора. Взятая как целое, она превозносит все божественные права: безусловно, право императора, но и право философа, и право папы, ибо все эти права солидарно выражают живую справедливость Бога. И здесь «Божественная комедия» предстает как художественная проекция зрелища того идеального мира, о котором мечтал Данте, где все величества были бы почтены согласно их рангу и где все предательства понесли бы кару, как они того заслуживают. Коротко говоря, это страшный суд средневекового мира, где Бог, прежде чем вынести приговор, запрашивает досье у Данте» [Жильсон, 2010, 331–332]. Об этом же говорит и Доброхотов: «...В его (Данте. – С.Ш.) художественной системе исторические персонажи лишь относительно точная копия идеального образца...» [Доброхотов, 1963, 144]

И не удивительно, что в «распределении» воздаяний Данте опирается на свой разум, так как того требует выбранная им идейно-художественная конструкция. И правда, чтобы спроецировать идеальный мир на человеческие судьбы в земной истории, достаточно произвести логическую операцию подведения частного под общее. Такое «общее» для каждого персонажа, которое Данте назначает сам, Жильсон называет «репрезентативной функцией»: «То была замечательная художественная находка, по-настоящему гениальная: населить поэму целым сонмом живых людей – носителей духовных значений, таких же конкретных и живых, как они сами. <...>. Следовательно, делая свой выбор, Данте должен был принимать во внимание прежде всего то, чем эти персонажи были в истории. Он не мог символически обозначить что угодно посредством чего угодно, и не трудно понять, почему язычник Аристотель представляет философию в Лимбе, а христианин Сигер – в Раю, или почему Фома, символизирует умозрительную теологию, а Бернард Клервоский – мистику единения. В самом деле, решения Данте почти всегда исторически оправданы; если же они не оправданы историей, они оправданы легендой, и

я не припомню ни одного случая, когда присутствие персонажа не объяснялось бы конкретным замыслом. Однако есть и другой аспект проблемы, в равной мере требующий нашего внимания: любой персонаж «Божественной комедии» сохраняет от своей исторической реальности лишь то, чего требует его репрезентативная функция, назначенная ему Данте. Следовательно, чтобы правильно понять эту поэму, нужно помнить, что Вергилий, Фома Аквинский, Бонавентура, Бернард Клервоский живут в ней собственной жизнью, которая оправдывает их присутствие в поэтическом мире Данте, и никакой другой. Разумеется, эти персонажи остаются тесно связанными с исторической реальностью, имя которой они носят, но они удерживают от этой реальности лишь то, что они сами обозначают. Отсюда второе правило интерпретации, которое хорошо бы запомнить: историческая реальность персонажей Данте имеет право влиять на их интерпретацию лишь в той мере, в какой она необходима для их репрезентативной функции, которую им назначил сам Данте и ради которой он их выбрал» [Жильсон, 2010, 318–319].

Смешение христианского и языческого в «Комедии» породило и мыслительную стратегию «двоения» в понимании назначения художника. С одной стороны, Данте ориентировался на образ христианского книжника как свидетеля истины, с другой стороны, в художественном сознании Алигьери оживает аристотелевское учение о поэтическом вымысле. О соотношении истины и вымысла в «Комедии» убедительно пишет Андреев: «... в «Божественной комедии» апория правды и лжи стала предметом художественного изображения, пожалуй, впервые. И она не только изображена, она разрешена, поскольку здесь одновременно и на равных правах присутствуют две, казалось бы, несовместимые поэтики – поэтика истины и поэтика вымысла, поскольку «Божественную комедию» совместно творят поэт и писец. Корни одной из этих поэтик уходят к библейско-христианскому представлению о «словесности», корни другой – к античному представлению о «литературе» [Андреев, 2008, 29–30]. Писец – это христианский писатель, передающий слово Бога человеку, в пределе – автор Св. Писания; поэт – тот, кто творит вымысел, тот, кто «подражает всеобщему». Как показывает исследователь, писец – маска поэта, призванная придать статус истинности, буквального смысла изображению загробного мира, в то

время как по существу дела описание вечности в «Комедии» есть плод вымысла [Андреев, 2008, 27–29].

Смешение истины и вымысла подразумевает и смешение святого, обоженного и естественного, что на художественном уровне дает сознание, в горизонте которого уравниваются, сближаются до неразличимости пути духовно-нравственного совершенства, святости и художественного творчества [Жильсон, 2010, 90–91].

Таким образом, как это вытекает из вышеизложенного, и в католическом богословии, и в католической мистике, и в художественном творчестве опора на естественный разум привела к воспроизведению античных концепций ума, религиозного и художественного творчества, что и породило тип образотворчества и символизма, для которого характерно смешение христианского и языческих мирозерцаний.

Мы так подробно остановились на творчестве Данте потому, что в нем были заложены поэтологические идеи, принципы образотворчества и символизации, которые станут образцовыми на многие века европейской художественной литературы. На это, в свое время, проницательно указал немецкий философ романтического направления Ф. Шеллинг в работе «О Данте в философском отношении». Мыслитель утверждает, что Данте стал «первосвященником» в «святая святых», где «Поэзия и Вера сочетались» и дал «целый род поэзии нового времени» [Шеллинг, 1996, 445].

Закон новой поэзии заключается в следующем: «... индивидуум должен свести к единому целому раскрытую перед ним часть мира и создать себе свою мифологию из материала своего времени, его истории и науки» [Шеллинг, 1996, 447]. Если в античности исходной точкой было всеобщее, и всякое особенное виделось как его проекция, то в новое время такой точкой является индивидуальное, которое должно достичь всеобщности.

Эта тема поиска индивидуумом абсолютного, совершенства в лишенном актуальной полноты земном бытии станет доминирующей в эпоху Возрождения. Но пути достижения были разные. 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, согласно которому соответствие миров виделось на структурном уровне, то в оккультизме, 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.

В качестве примера органического символизма в астрологии вновь укажем на Данте, в частности, на его понимание благородства, когда рождение в человеке благородства осмысливается в категориях биологической жизни. Элементы астрологии Алигьери усваивал через арабскую философию, в которой философия Аристотеля была введена в астрологический контекст. На эту тему существует глубокое исследование французского ученого А. Де Либера «Средневековое мышление». Автор указывает на определяющее влияние арабской философии на философскую и богословскую «повестку дня» XIII века, прежде всего на проблему соотношения веры и разума. «Первое столкновение эллинизма и монотеизма (именуемое конфликтом веры и разума) произошло в мусульманском мире» [Де Либера, 2004, 60]. Совмещение астрологии и «арабско-греческого аристотелизма» войдет в норму и для европейских интеллектуалов того времени [Де Либера, 2004, 216-217].

О принципах соединения философии Аристотеля с астрологией мы говорить не будем – это не тема нашего исследования, — но о том, как это совмещение выразилось в дантовском символизме, следует сказать.

Главная тема астрологии – влияние звезд на человека. Положение звезд упорядочивает мир элементов и все из них состоящее. Каждая сущность в «низшем» мире обозначается на небесах, имеет свой знак в том смысле, что знак указывает на

принцип той или иной вещи; более того, эти принципы, «многочисленные фигуры вещей мира сего» есть «небеса одушевленные», Умы. То есть, способность чтения небесных знаков возможно при условии вступления читающего в контакт с управляющими ими принципами. Этот контакт есть связь, когда сочетанию звезд «соответствует соединение человеческой души с небесными Умами. Истечение Умов в душу и наделяет ее способностью мыслить [Де Либера, 2004, 224-225].

На этих предпосылках строит Данте свое учение о благородной душе. В человеке есть два начала – животное и разумное. Эти два начала имеют один источник – природу – и содержатся в семени человека. Разумное начало – способность мышления – Данте называл «возможным интеллектом» или «чистой доской», содержащей потенциально все умопостигаемые формы. Актуализируются эти понятия благодаря связи с Умами, которые просветляют разумную часть души [Де Либера, 2004, 246]. Из соотношения, пропорций этих трех начал – биологического, разумного и «двигателя Неба» и рождается благородная душа.

Представление о том, что благородство человека зависит от *состава семени*, указывает на *органический символизм*.

Значительное место стиль ренессансной, в частности, органической символики занимает в каббалистике. Здесь также усваивается древнее представление о порождении мира дольного миром горним [Синило, 2012, 357].

Но в отличие от античности, в каббале оживает древняя магическая идея о взаимовлиянии миров: как высший влияет на низший, так и низший на высший. А посредником между мирами является человек [Синило, 2012, 288]. Более того, предназначение человека заключается в том, чтобы восстановить целостность Божественного бытия, нарушенную в результате грехопадения [Синило, 2012, 380]. Согрешил человек, но повреждена была внутренняя жизнь Божества. Такое представление складывается в каббалистике под влиянием идей гностицизма о мире как божественной эманации. Причем, эта эманация представляется органически, как акт говорения. Об этом пишет исследователь каббалы Г. Шолем: «Язык в чистейшей форме, то есть язык иврит, по мнению каббалистов, отражает фундаментальную духовную природу мира. Иным словами, он обладает мистической ценностью. Речь

доходит до Бога, потому что она исходит от Бога. В человеческой речи, которая <...> носит исключительно познавательный характер, отражается созидательный язык Бога. Все творение – и это важный принцип большинства каббалистов – для Бога есть лишь выражение Его сокрытой сущности, начало и конец которой заключается в наречении Себя Самого Именем, святым Именем Бога. Это вечный акт творения» [Синило, 2012, 51].

Г.В. Синило, цитируя Шолема, указывает на органический и языковой символизм каббалы: «Помимо **символики организма** (выделено мной. – С.Ш.) автор Зоги виртуозно использует символику языка, парадоксально соединяя ее с символикой прорастания и оплодотворения» [Синило, 2012, 353-354].

И это не было только метафорой. Как замечает мистик XIII века Й. Латиф, «все Имена и атрибуты суть метафоры для нас, но не для Него» [цит. по Синило, 2012, 290]. Более того, считалось, что человеческие поступки, в частности, супружеские отношения, способны влиять на жизнь божества. Истинное супружество мыслится как «проекция и отражение великой мистической связи мужского и женского начал в Самом Божестве» [Синило, 2012, 348].

Но наиболее ярко *органический символизм* выразился в алхимии. В книге В.Л. Рабиновича «Алхимия как феномен средневековой культуры» раскрывается характер алхимической символизации: «Алхимический космос – живой космос. Да и каждый фрагмент этого космоса – тоже живой. Он и часть организма, и самостоятельный организм. Одушевленный, одухотворенный алхимический элемент есть земная копия тоже живого астрального тела» [Рабинович, 1976, 229].

В этом карнавале смешения всего со всем через символическое уподобление смешивается небесное и земное, духовное и душевное, плотское. В итоге, духовное овеществляется, то есть воспроизводится уже описанная языческая практика, только в другую культурно-историческую эпоху. Так отношения между небесными и земными телами описывается как супружеское соитие [Рабинович, 1976, 88].

Соизмеримость Божественного и земного ляжет в основание такого мировидения, когда абсолютное станет началом, выражающим внутренний мир человеческой души. Подобный подход будет преобладать в искусстве и религиозной мистике

Ренессанса. Особая роль здесь принадлежит немецкой мистике. Лосев в своей незавершенной работе «Самое Само» описывает эту традицию, по его словам, "немецкого имманентизма": «Этот историко-философский процесс германского имманентизма начался в XIII в. с деятельности Майстера Экгарта. <...>, когда Абсолютное на все лады трактуется как соизмеримое с человеком, когда вместо Абсолюта проецируется та или иная человечески пережитая и человечески осмысленная предметность. Абсолютное выступает то как мистическая глубина индивидуальной души, то как красивый вселенский хаос – предмет романтических чувств и исканий, то как рациональная схема логически построенных законов или понятий, то как произведение искусства, то как бессмысленная, но вечно жаждущая жизни мировая воля, то как возвышенная и моральная проповедь некоего мирового Я...» [Лосев, 1994, 369]

В русле этого мистико-религиозного направления особая роль принадлежит Я. Беме, который соединил элементы оккультных наук — астрологии, алхимии и каббалы — в одно богословско-философское учение, значительное место в котором занимает концепция божественного и человеческого слова. В этом христианизированном учении человек уподобляется Богу через способность говорить.

И.И. Фокин хорошо показывает пронизанность языковой концепции немецкого мистика началами оккультизма: «Беме нигде не встретил той языковой формы, которая была бы достаточно эластичной для живого содержания его душевного опыта и познания, заимствуя средства своего языка из самых различных областей, так что душевные состояния соединяются у него с алхимической символикой, библейское содержание – с астрономическими теориями, а встречающееся порой «понятийное» мышление почти всегда переходит в мифы и образы Ветхого и Нового Заветов. Его первое метафизическое употребление и истолкование немецкого языка определено христианским пониманием сущности и назначения человека, его Божественного Призвания в этом мире, ибо человек есть Образ, Откровение и Открыватель Божий. Это означает, что рождение человеческого слова в человеческом духе есть образ рождения Божественного Слова в Боге: Человек говорит потому, что говорит Бог, и в возникновении человеческого слова выражается теогония Божественного Слова. Слово есть первое дело Бога, и потому язык есть, согласно этому

взгляду, первое дело Его подобия, человека, осуществляющего себя в своем слове, подобно тому, как Бог осуществляет Себя в своем Слове, как «форме» своего Существа» [Фокин, 2011, 84].

Представление о сущностной соизмеримости Божественного Слова и слова человека к Беме перешло из каббалы [Синило, 2012, 301].

Представление о слиянии слова и вещи, слова и природы перешло к Беме из алхимии, в частности, из Парацельса, в учении которого слово, словесный знак, «сигнатура» оказывается началом, выражающим сущность всякой вещи через ее внешнее проявление, так весь мир есть выражение Бога. Посредством сигнатуры человек постигает внутреннюю сущность Бога [Фокин, 2011, 89-90].

Все эти 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 [Тодоров, 1998, 220].

Но это так — в сфере духа. В реальности ощущаемой мир предстает разорванным, фрагментарным, несовершенным. Налицо противоречие. Как же понимать цельность? Символически. — Как ту цельность, которая являет себя в каждом фрагменте феноменального. Таким образом, категория символа оказывается центральной

в романтическом миросозерцании, а противоречие становится структурным моментом романтического символизма.

Следует сказать, что в сочинениях Шеллинга история формирования и развития традиции *органического символизма* получает философско-эстетическое обоснование. Именно ему принадлежит формула символа как организма. Философ различает три способа изображения – схема, аллегория и символ. Если в схеме общее обозначает особенное, а в аллегории особенное – общее, то в символе общее и особенное синтезированы до абсолютного единства, так что особенное и есть общее, а общее – особенное [Шеллинг, 1966, 106].

Примечательно, что иллюстрирует изобразительные формы Шеллинг примерами из жизни природы: «Можно сказать так: природа, создавая телесный ряд, только аллегоризирует, ибо особенное лишь означает общее, без того чтобы им быть; поэтому здесь нет различия родов. В свете в противоположность телам природа схематизирует, в органическом мире она символична, ибо здесь бесконечное понятие связано с самим объектом, общее всецело есть особенное и особенное есть общее» [Шеллинг, 1966, 110].

Таким же образом *органично*, а значит символично, искусство: «Если для нас представляет интерес проследить возможно основательнее строение, внутренний строй, соотношения и ткань растения, насколько больше должно было бы нас занимать обнаружение этой же самой ткани и соотношений у тех гораздо более высоко-развитых и замкнутых в себе организмов, которые именуются произведениями искусства» [Шеллинг, 1966, 56].

Таким образом, стратегия органического слияния в символическом миросозерцании сознания и бытия, духа и природы, выражающаяся в *стиле органической символики*, станет притягательной для многих художественных направлений словесности и философских концепций последующего времени.

Как следует из вышеизложенного, принципиальное типологическое различие символизма проявляется в принципах познания. Опора в познании на естественный разум, то есть стратегия познания невидимого через видимое, порождает *есте-*

ственный символизм. Такой путь предполагает объект познания и направленный на него человеческий разум. Объект познания всегда остается одним и тем же, а качество и глубина познания зависит от способностей познающего ума. В свою очередь, познание благодатное, превышающее тварные способности человека, доступное разуму преображенному, рождает *символизм духовный.* Такой путь познания есть путь соединения с Богом, и предполагает изменение не только человеческого разума, но и всего естества человека. В духовном символизме происходит преображение тварного начала в человеке. Чтобы увидеть, надо измениться, преобразиться, стать ближе к Богу, или, как говорится в богословии, обожиться.

Об этом принципе различия между типами символизма говорит Лосев. Он противопоставляет символизм восточного богословия, в частности, символизм Ареопагитик, символизму возрожденческой Европы: «Все бытие есть разная степень убывания света, начиная с абсолютной полноты в центре и кончая темной материей, уводящей на периферии в бездну небытия и мрака. Это – воистину средневековое – мировоззрение нигде не было с такой яркостью выражено, как в Византии, а здесь, прежде всего, в Ареопагитиках. Но мировоззрение с полной очевидностью показывает, что бытие, исповедуемое им, есть разная степень символичности, что оно есть в бесконечно-разных степенях напряженный символ. И чем ближе это символическое бытие к световому центру, тем это непосредственнее, проще, тем менее требует толкования, тем оно более бытийственно, так сказать. И чем больше в нем материи, чем оно дальше от абсолютного смысла, тем оно сложнее, тем более требует интерпретации, тем оно опосредованнее, тем менее оно, так сказать, понятно. Бытие и более понятно, и менее понятно – не потому, что само по себе оно всегда одно и то же, а только человеческий разум то более, то менее способен понять его там или здесь или тогда и теперь. Это — позиция возрожденческой Европы. А понятно и непонятно бытие — в силу только самой же своей бытийственности, в силу напряженности себя как именно бытия. Отсюда ясно, что методы толкования символа должны быть разными в зависимости от онтологического типа самих символов, т.е. от диалектики символического бытия вообще [Историческое значение Ареопагитик, С. 132].

Тезис о том, что степень близости к Богу задает меру познания, толкования символов, предполагает момент преодоления тварного в человеке – обожения. Это положение является важнейшим в духовном символизме. Правда, Лосев, что хорошо видно в приведенной цитате, смешивает христианский и неоплатонический символизм, представляя бытие как иерархию убывания света. Получается, что человек переходит со ступени на ступень на пути к световому центру, но насколько он изменяется сам, остается за пределами лосевской мысли. Тем не менее мысль о том, что типы символизма различаются по принципу понимания и творческого освоения *символического бытия*, представляется нам правильной. Только следует сделать поправку на то, что в христианстве под степенями *бытийственности* бытия имеются в виду степени близости человека к Богу, что зависит от меры духовно-нравственной чистоты человеческого сердца.

Различие в принципах познания в естественном и духовном символизме, в свою очередь, влечет за собой ряд следствий в отношении других сторон символизации.

Это прежде всего, отмеченный Лосевым момент интерпретационности символа: чем ближе к *световому центру*, тем менее символ требует толкования. То, что философ называет отдаленностью/близостью к *световому центру*, в христианстве называется, как уже говорилось, духовным возрастом. В соответствии с этим духовное состояние, из которого рождается духовный символизм, предполагает опытное, откровенное знание *видимого* через *невидимое* и, следовательно, здесь символ менее требует толкования. Напротив, душевное или естественное состояние, из которого рождается естественный символизм, означает знание, основанное на способности ума или, что то же, на мнении, и здесь символ требует более толкования.

В связи с этим возникает различное отношение к способности воображения.

В духовном символизме действует ум, очищенный от страстей. Воображение как действие ума при этом формируется не из материала мира вещественного, чувственного, а из духовного видения бытия в его полноте *видимого* и *невидимого*. Так как духовное ведение – это знание откровенное, достоверное, оно не требует вымысла, фантазии. Вымысел, если и присутствует, играет служебную, в частности,

воспитательную роль. Так, Иисус Христос говорит народу притчами по причине огрубелости сердец людей (Мф. 13: 13-15). Здесь вымысел и символическое сказание имеют воспитательное значение: огрубелый сердцем для всего духовного человек, столкнувшись с чем-то непонятным, имеет возможность остановиться и задуматься, что уже само по себе является шагом из круга подчинения вещественному. Достоверность знания в духовном символизме не имеет подтверждения в чувственной очевидности, это ведение духовное, которое есть результат жизни в вере.

По этой причине, как справедливо утверждает Аверинцев, христианский символ – это знамение, требующее веры/верности [Аверинцев, 1997, 130]. Важно понимать, что под верой здесь понимается не только человеческая способность, подразумевающая момент развития, но именно опыт веры, плод *жизни во Христе*. 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: «Видение (духовное видение – С.Ш.) свойственно одним очищающим себя посредством покаяния...» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 2, 421] Так *духовный символизм* предполагает ряд христианских добродетелей – веру, покаяние и смирение. На этот счет существует интересная работа В.П. Гайденко и Г.А. Смирнова «Предметная и аскетические составляющие средневекового символизма», в которой авторы говорят о том, что символ указывает на *нечто трансцендентное человеку в его обычном состоянии*, что это нечто, будучи трансцендентным для естественных способностей и естественной установки сознания, является *бытием сверхпредметным* и требует для своего познания *акта веры, акта смирения и внутреннего преображения человека* [Гайденко В.П., Смирнов Г.А., 1986, 77-78]. Другими словами, вера, покаяние, смирение понимаются со своей познавательной стороны — это, в сущности, точки вхождения в сверхъестественное, духовное, видение. А уже духовное видение является непрямым гносеологическим условием духовного символизма.

В *естественном символизме* действует ум, не свободный от страстей. Воображение преимущественно питается впечатлениями от мира вещественного. Сам по

себе вещественный мир содержит в себе только намек на то, что бытие имеет смысл, что за миром *видимым* скрывается мир *невидимый*. Символическое мирозерцание и означает опыт и принципы видения *невидимого* через *видимое*. Но это всегда знание вероятностное, гадательное, и вымысел в естественном символизме имеет принципиальное значение, так как символическое видение бытия в его полноте видимого и невидимого требует угадывания/интуиции, домысла или вымысла. Так, Аристотель видит задачу поэтического творчества в домысливании того, что могло бы быть, так как фактическая история не являет бытие в его полноте: «... Задача поэта – говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости» [Аристотель, 1983, 655]. Шеллинг видит задачу художника в воссоздании цельности: «... всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию...» [Шеллинг, 1996, 146-148] И хотя Аристотель язычник, а Шеллинг представляет западное христианство, тем не менее задачу искусства они видят как воссоздание цельности, что, соответственно, требует вымысла. Вероятностность, гадательность знания в естественном символизме акцентирует внимание в символе на моменте тайны/таинственности: символически понимаемое бытие здесь – это, прежде всего, бытие, требующее разгадывания.

Естественный символизм в равной мере присущ античности, средневековью, ренессансу и последующим культурно-историческим эпохам, но в зависимости от духовно-нравственной, идейной, аксиологической и эстетической направленности той или иной культуры оценивается по-разному. В античности и ренессансе этот тип символизма преобладает, в культуре средневекового христианства до разделения церковью он входит в круг символического познания в виде подчиненного момента.

Духовный символизм, в свою очередь, присущ исключительно христианской культуре, но получает неодинаковое распространение в восточном и западном христианстве – на православном востоке этот тип преобладает, на христианском западе с времени введения в догмат *филиокве* и начала формирования католической духовности он замещается *символизмом естественным*.

В любом типе символизма, в любом стиле символики имеются свои критерии истины, критерии достоверности. В *духовном символизме* таким критерием является вера в то, что духовное ведение бытия является знанием откровенным, *благодатным*. В *естественном символизме* античности таким критерием будет структурное соответствие макрокосмоса и микрокосмоса, мира божественного и мира земного. В соответствии с этим античный символизм можно назвать *символизмом структурным*. В эпоху ренессанса критерий структурного соответствия в целом сохраняется, но в структуре, прежде всего, отмечается, выделяется момент органики, органического развития, так что ренессансный символизм можно назвать *символизмом органическим*.

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.

Например, в художественном и поэтологическом сознании последующих культурно-исторических эпох *античный символизм* будет многообразно отражаться, и главным признаком его актуальности для того или иного автора будет идея преобладания общего над частным. Яркий пример трансформированного символизма античности – популярная для реализма XIX столетия мысль о решающем влиянии социально-экономических отношений, «среды» на мировоззрение и поведение человека. На уровне научного сознания подобная трансформация выразилась, например, в поэтологических воззрениях научных направлений формализма и структурализма, когда художественное произведение предлагается изучать как историю неподвижно-текучих форм и структур текста.

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.

Следует отметить, что в мирской отечественной словесности 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. Вот что говорит Достоевский о Библии словами старца Зосимы: «Что за книга это священное писание, какое чудо и какая сила, данные с нею человеку! Точно изваяние мира и человека и характеров человеческих, и названо все и указано во веки веков» (14; 265). На них и ориентируется христианский писатель как на образец символического мирозерцания. При этом следует иметь в виду, что с опытом святоотеческих толкований Св. Писания русский писатель знакомился не столько из первоисточников, сколько из православной церковно-литургической традиции. Как пишет Л.В. Левшун, требование Кормчей и Типикона обеспечить книгами «богослужение, монастырский обиход и духовное окормление граждан» было ориентировано на святоотеческие произведения [Левшун, 2009, 139]. Об этом же пишет Достоевский: «Кроме того, у нас есть великая школа богословия, это наша обедня, открытая для всех» (24; 123).

Здесь можно провести параллель с иконописью.

Икона является изображением «не тленной, а преображенной, просветленной божественным светом плоти» [Успенский, 2014, 53]. Соответственно, видение преображенной плоти предполагает святость иконописца. Но это не означает, что иконы могут писать только святые. Вот что пишет Л.А. Успенский по этому поводу: «Из этого, конечно, не следует выводить заключение, что только одни святые могут писать иконы. Церковь состоит не только из святых. Все члены ее, живущие sacramентальной жизнью, имеют право и обязаны следовать их пути. Поэтому всякий православный иконописец, живущий в Предании, может создавать подлинные иконы» [Успенский, 2014, 66].

Вот также и светский писатель, живущий в православном Предании, может создавать художественные произведения в стиле духовного символизма.

В связи с этим обозначим важную проблему. Следует иметь в виду, что *тип/стиль* символического мирозерцания напрямую связан с духовным устройением человека: естественный ли, духовный ли, символизм не являются мировоззренческой, художественной стратегией, которую можно избрать. Нет, всякое мировидение выражает то внутреннее/духовное содержание, которое формируется у человека в процессе его жизни. Слова Достоевского «без чистого сердца полного и правильного сознания не будет», если их приложить к типам символизма, как раз и будут означать связь между содержанием художественного сознания и содержанием внутренней жизни.

Но вот здесь встает методологический вопрос связи жизни и творчества писателя.

В науке является весомой и принятой почти за аксиому положение о несовпадении личной жизни с творчеством. Зиждется подобное представление на доминирующем в новоевропейской культуре учении об автономном разуме. Эта антропологическая философия не подвергается сомнению, хотя ее научная достоверность произрастает из недр католического богословия. В частности, Фома Аквинат сформулировал тезис об автономной, по отношению к вере, деятельности естественного разума. То есть, то, что сейчас принято чуть ли не за научную истину, по своей природе является аксиоматическим допущением.

Наряду с указанным существует в науке и подход, в рамках которого жизнь и творчество осмысливаются в своей сложной взаимозависимости. Так Бахтин в интервью 1971 года на вопрос о «незатронутых в творчестве Достоевского» проблемах, уверенно указал на проблему биографии писателя и выразил свою точку зрения на вопрос: «Прежде всего биография. Все-таки пока биографии Достоевского у нас нет. Еще даже не нашупан биографический метод: как писать биографию и что в нее включать. У нас биография — это какая-то мешанина творчества с жизнью. Достоевский в творчестве, как всякий писатель, — это один человек, а в жизни — другой. И как эти два человека (творец и человек жизни) совмещаются, для нас еще не ясно.

Но расчленять их как-то нужно, иначе ведь можно дойти до чего угодно. Ведь, вот, дескать, Раскольников совершил убийство старухи — значит и автор, хотя бы в воображении, совершил его. Чепуха получается. <...> Разделять и смешивать жизнь и творчество нельзя, но необходимо их различать, проводить границу между ними» [Бахтин, 2002, 462-463]. Не соглашаясь с тезисом о том, что Достоевский в жизни — один, а в творчестве другой, отметим, что принцип сопряжения жизни и творчества «различать, но не разделять» представляется методологически правильным. Главное, найти принцип правильного совмещения жизни и творческой деятельности.

В этом смысле удачной представляется концепция художественного стиля, предложенная А.Ф. Лосевым. Стиль, по Лосеву, содержит в себе далеко не только фабулу, способы организации текста и другие структурные моменты, но включает в себя и *первичные восприятия жизни*: «Стиль художественного произведения заимствуется автором из его первичных восприятий жизни, из его общего мироощущения, из его философских, эстетических, религиозных, общественных, политических и других взглядов, имеющих очень мало общего с непосредственной фабулой самого произведения» [Лосев, Тахо-Годи, 2006, 10].

В достоевковедении последних десятилетий можно указать на работу, где ставится методологический вопрос взаимосвязи жизни писателя и его творчества — это книга К.А. Степаняна «Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского». Ученый пытается выявить то содержание внутреннего мира писателя, которое оказывает непосредственное влияние на творчество. В связи с этим, Степанян различает мировоззрение и мировидение: «... мировидение писателя всегда сложнее и глубже его мировоззрения. <...> Мировидение человека, безусловно, зависит от его мировоззрения, но не сводится к нему, определяется все многообразием человеческой личности, ее духовной биографией, физической природой (отчасти), обстоятельствами жизни. И далеко не всякому писателю и не сразу удастся решить сложнейшую творческую задачу: воплотить свое мировоззрение в художественном произведении <...>. И уж конечно, было бы упрощением определять метод писателя, исходя из его мировоззрения или вероисповедания» [Степанян, 2010, 8].

Очевидно, что автор пытается определить те начала в человеке, которые являются более глубокими по сравнению с уровнем сознания, мировоззрения, и которые непосредственно выражаются в художественном произведении. Как можно определить из контекста, в представлении ученого, разница между мировоззрением и мировидением, примерно, та же, что и между *умом* и *сердцем*, какой она видится в святоотеческом богословии: *ум* быстро принимает то, что считает истинным; *сердцу* же требуется время и борьба, чтобы усвоить то, что *ум* принял за истину. Деятельность человека, в том числе и творческая, выражает не только мировоззрение, то есть состояние ума, но и состояние сердца, так как именно в сердце содержится духовная, неисследимая до конца глубина, *самое само*, по выражению Лосева, которая в своей полноте скрыта от сознания, отчего и говорят о бессознательной сфере в человеке. Только так мы можем понять мысль ученого о том, что не всегда мировоззрение и вероисповедание находят выражение в творчестве. Случается это тогда, когда между умом и сердцем существует разрыв или существенное расстояние.

Правда, следует подчеркнуть, что у Степаняна эта мысль только угадывается. Более того, использованные понятия «мировидения» и «мировоззрения» не представляются удачными: достаточно сказать, что «видение» и «зрение» синонимичны. Непонятно и то, как мировидение одновременно и глубже мировоззрения и зависит от него. По крайней мере, этот тезис требует разъяснения. Но желание изучать творчество Достоевского в перспективе *духовной биографии* писателя нам кажется правильным и познавательно перспективным.

В свою очередь, мы будем говорить о *стилях* символики Достоевского в разные периоды творчества, о его символическом мирозерцании в целом в связи с *духовной биографией* писателя. По мысли свт. Игнатия Брянчанинова, сочинения писателя есть неосознаваемая им исповедь: «... в писателе непременно от избытка сердца уста глаголют; или: сочинение есть неременная исповедь сочинителя, но по большей части им непонимаемая...» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 5, 555] Формула Достоевского *Без чистого сердца полного и правильного сознания не будет* вскрывает духовный закон, связанный с взаимозависимостью ума и сердца, и

предполагает, тем самым, что художественное слово писателя является откровением жизни его души.

С этой точки зрения, подход «различать, но не разделять» наиболее соответствует мирозерцанию самого Достоевского и является основой художественной символизации.

Так как перемены в мирозерцании Достоевского стали следствием его религиозного развития, духовного созревания, то главное внимание сосредоточится на его христианском мирозерцании.

Для христианских книжников является аксиомой, что само по себе высказанное слово, а тем более художественное, свидетельствует о сердечных движениях человека. К приведенному высказыванию свт. Игнатия добавим слова инока Георгия Задонского, духовного писателя первой половины XIX века: «...мысль рождается от сердца и износит слово; словом познается мысль, а по ней и само сердце...» [Георгий Задонский, 2008, 112]. С другой стороны, слово художественное в Новое время – это, по преимуществу, слово не прямое, допускающее множество толкований. Поэтому *определительное* знание обстоятельств духовного пути писателя важно и по той причине, что оно задает верную перспективу понимания его произведений.

Так художественное слово свидетельствует о *внутреннем человеке*, а события *духовной биографии* задают правильную перспективу изучения творчества.

Но прежде, чем обратиться к исследованию художественного сознания Достоевского в контексте символического мирозерцания, следует выявить эпохальные особенности символического образотворчества в XIX веке, в художественном пространстве которого и формировалось творческое мышление писателя.

ГЛАВА II. СИМВОЛИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИАЛОГА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО С ОТЕЧЕСТВЕННЫМИ ПИСАТЕЛЯМИ XIX ВЕКА

Для лучшего понимания истоков и особенностей символики Достоевского, необходимо, пользуясь сравнительно-историческим подходом, рассмотреть символику в творчестве ведущих писателей его эпохи.

Как заметил в свое время А.Л. Бем, у Достоевского был дар глубокого проникновения не столько в *формальные особенности чужого произведения*, сколько в его *идейно-художественный замысел*; чужое художественное творчество для писателя «часто было отправной точкой собственных построений, как бы оселком, на котором он пробовал свои силы» [Бем, 2007, 412].

Здесь нас будет интересовать символический аспект идейно-художественного диалога/полемики Достоевского с отечественными писателями XIX века. Репрезентативность при этом заключается не в полноте литературного материала, а в качестве анализируемых произведений — это вершинные произведения русской словесности.

Выбор писателей и произведений в данной части также определяется интересом к ним Достоевского.

В связи с этим, предметом нашего интереса будут писатели XIX века, в творчестве которых мы находим примеры духовного символизма. В указанном направлении рассматриваются творения духовного писателя, современника Достоевского, свт. Игнатия Брянчанинова. В светской словесности наиболее ярко духовный символизм выразился в творчестве А.С. Пушкина, в связи с чем предлагается рассмотреть символично-образное содержание романа «Капитанская дочка».

Большое место в этой части занимает анализ примеров естественного символизма в творчестве И.А. Гончарова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Толстого, в

художественно-эстетической полемике с которыми Достоевский выражал идеи, в которых содержится тот или иной аспект символического мирозерцания.

Значимой характеристикой символического мирозерцания светских писателей является, как уже отмечалось, «способ осознания Библии», так как библейские реминисценции в тексте художественного произведения, как правило, указывают на символический смысл изображаемой действительности.

Способ бытия Библии в художественном сознании писателей помогает в определении конкретного *исторического типа символики* как в творчестве того или иного писателя в целом, так и в отдельном произведении.

Так как единой терминологии в описании *способов бытия* Библии в сознании писателей не существует, то мы предлагаем в данном исследовании различать *традиционное и произвольное* истолкование главной христианской книги.

В православной традиции, родной для многих русских писателей, авторитетным считается святоотеческое истолкование Св. Писания. Святоотеческим пониманием слова, которое *сказал Бог*, наполнены богослужебные тексты и церковная проповедь. Участвуя в церковных богослужениях, православный христианин органично усваивает святоотеческий герменевтический опыт, что и создает основу *традиционного* истолкования Библии.

Под *произвольным* истолкованием понимается индивидуальное истолкование, основанное на частном мнении.

§ 2.1. Святитель Игнатий о христианском словесном образе

О возможных литературных связях Достоевского и свт. Игнатия известно мало. О том, что святитель мог быть одним из прототипов старца Зосимы, писал Г.В. Беловолов (Украинский). В разные годы свт. Игнатий и Достоевский учились в

Главном инженерном училище. В библиотеке Достоевского была книга Брянчанинова «Слово о смерти» [Беловолов, 1991, 167–178.]. И хотя прямых откликов на творения и личность святителя Игнатия в творчестве Достоевского мы не находим, тем не менее, творения владыки входили в тот широкий духовно-нравственный и философско-эстетический контекст эпохи, в котором жил и работал Достоевский.

У святителя Игнатия Брянчанинова мы находим наиболее полное и чистое выражение духовного символизма. Этому способствовало глубокое, опытное знание святоотеческого богословия, прежде всего, *деятельного*.

В книге «Аскетические опыты» (глава «Слово о страхе Божиим и о любви Божией») святитель дает формулу духовного символизма: «Ветхий Завет, — в нем истина изображена тенями, и события с внешним человеком служат образом того, что в Новом Завете совершается во внутреннем человеке...» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 1, 278]. И тут же приводится пример духовного символизма. В начале главы Владыка отмечает два пути к Богу – благословенный Богом, который выражен в Св. Писании, и самочинный путь, путь самообольщения. Далее следует описание правильного и неправильного развития в себе любви к Богу: «Так, некоторые, прочитав в Священном Писании, что любовь есть возвышеннейшая из добродетелей, что она – Бог, начинают и усиливаются тотчас развивать в сердце своем чувство любви, им растворять молитвы свои, Богомыслие, все действия свои. Бог отвращается от жертвы нечистой. Он требует от человека любви, но любви истинной, духовной, святой, а не мечтательной, плотской, оскверненной гордостью и сладострастием. Бога невозможно иначе любить, как сердцем очищенным и освященным Божественною благодатию. Любовь к Богу есть дар Божий: она изливается в души истинных рабов Божиих действием Святого Духа» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 1, 238].

Символическое описание неправильной, не благословенной, плотской любви к Богу святитель находит в ветхозаветном сказании о казни сынов Аарона — Надава и Авиуда, — которые вознесли Богу *чуждый огонь*. Неправильное жертвоприношение, по мысли святителя, символизирует не очищенную от страстей любовь к Богу [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 1, 278]. Такой же символизм свт. Игна-

тий находит и в Новом Завете: «Тому же научает и Новый Завет притчею о вшедшем на брак в одеянии небрачном, хотя вшедший и был из числа званых. Сказал царь слугам, указывая на недостойного: *Связавше ему руце и нозе, возмите его и вверзите во тьму*. Связыванием рук и ног означаетя отъятие всякой возможности к преуспеянию духовному. Точно: приходит в это состояние принявший ложное направление, устремившийся прямо из состояния греховности, и еще в этом состоянии, к любви, которая совершает соединение человека с Богом, но человека, уже предочищенного покаянием. Ввержением во тьму кромешную означаетя ниспадание ума и сердца в заблуждение и самообольщение» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 1, 279].

Знание Св. Писания и Св. Отцов, вынесенное из глубины духовного опыта, отличает творения свт. Игнатия.

В то же время Владыка получил основательное светское образование, у него рано открылся писательский дар, и его первые опыты на ниве поэзии привлекали внимание А.С. Пушкина, И.А. Крылова, К.Н. Батюшкова. Друзьями святителя были члены царской семьи, военачальники, губернаторы, а также композиторы М.И. Глинка и П.И. Турчанинов, художник К.П. Брюллов и др. В его творениях мы находим отклики на творчество русских писателей, среди которых имена Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Державина. Сочетание подлинного христианского духовного опыта с глубоким знанием светской культуры позволило ему основательно раскрыть вопрос соотношения церковного и светского искусства.

Стоит отметить, что жизнь и деяния епископа Игнатия пришлись на большую часть XIX века, на то время, когда стремление светской культуры к самодостаточности принимает законченные формы. К этому времени церковный опыт жизни во Христе, запечатленный подвигом сонмов святых, в среде русского образованного общества по большей части предается забвению, а мысленные стратегии во всех областях жизни отныне строятся с опорой на силу естественного разума. Граница между Церковью и светской культурой перестает восприниматься в качестве таковой, так что в сознании светского человека Церковь оказывается включенной в общую культуру наряду с другими ее частями – политикой, экономикой, искусством и

т.д. В связи с этими процессами становится насущной проблема соотношения духовного и светского. Затрагивая эту проблему, святитель главное внимание уделял принципиальному их различию.

Тема границы между светской и церковной культурами в наследии владыки развита многогранно. Нас будет интересовать сторона проблемы, связанная с искусством, в частности, с темой образотворчества, в которой святитель проводит то разделение, которому созвучно наше различие символизма духовного и естественного.

Так, говоря о тех произведениях мирского искусства, в которых изображаются духовные предметы, он устанавливает природу различия духовного и светского: «Под именем светского разумею не того, кто одет во фрак, но кто водится мудрованием и духом мира. Все эти сочинения написаны из «мнения», оживлены «кровяным движением». А о духовных предметах надо писать из «знания», содействуемого «духовным действием», т.е. действием Духа» (Игнатий (Брянчанинов), 2014, Письма, т. 2, 474).

Что такое *мнение* и *знание*, которые лежат в основании разграничения духовного и светского? «Между умом и чистотою – странною духа – стоят сперва «образы», то есть впечатления видимого мира, а потом мнения, т.е. впечатления отвлеченные. Это двойная стена между умом человеческим и Богом. Из жизни образов в уме составляется плотской, а из мнений душевный разум...» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Письма, т.2, 472] Этот *душевный разум*, который в христианском богословии получит название *разум естественный*, не способен к живой вере, являемой делами, той вере, которая только и рождает разум духовный, разум Истины: «Потому-то нужно умерщвление и воображения и мнений... Мнение – прелесть. Эту прелесть Писание называет лжеименным разумом, т.е. произвольным ложным умствованием, присвоившим себе имя разума. Точное и правильное понятие о Истине есть «знание», знание от видения, видения – действие Святого Духа. Когда нет знания истинного в уме, оно заменяется знанием сочиненным» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Письма, т. 2, 472].

Таким образом, граница между Церковью и культурой – это граница между разумом духовным, очищенным от страстей, преображенным действием Святого Духа, и разумом естественным, душевным. Тем самым, Церковь признает своим только то, что исходит из действий духовного разума. Это ведь и есть различие *духовного* и *естественного символизма*, проводимое в нашем исследовании.

В контексте символического мирозерцания, разграничение мирского и церковного искусства позволяет выявить особенности духовного символизма в творчестве духовных и светских писателей.

Разграничение *знания* и *мнения* положены святителем Игнатием в основание его богословия образа и понимания художественного творчества.

Взгляды Владыки на художественное творчество подробно исследованы и изложены в статье А.М. Любомудрова «Святитель Игнатий и проблема творчества» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 5, 556-565].

Нас будет интересовать конкретно тема христианского словесного образа. Строго говоря, развернутого учения на данную тему у Святителя мы не находим. Тем не менее, многочисленные высказывания его о художественном творчестве содержат в себе принципиальные для христианского понимания образотворчества моменты.

Прежде всего, следует сказать, что основание христианского художественного творчества святитель Игнатий видит в аскетике. И в этом он следует церковному канону, утвержденному на Пято-Шестом Вселенском Соборе. 100-е правило Собора гласит: «Очи твои право да зрят, и всяцем хранением блюди твое сердце, завещавает Премудрость: ибо телесные чувства удобно вносят свои впечатления в душу. Посему изображения на дсках или на ином чем представляемые, обаяющие зрение, растлевающие ум и производящие воспламенение нечистых удовольствий, не позволяем отныне каким бы то ни было способом начертаний. Аще же кто сие творити дерзнет: да будет отлучен» [Успенский, 2001, 66]. Правило исходит из того, что телесные чувства сильно воздействуют на душу, поэтому, во избежание соблазна, чувства художника должны быть очищены от страстей, что только и дает правильное видение мира. Чистота сердца, озаренная вдохновением, доставляет уму духов-

ное ведение. И уже на уровне ума это ведение выражается в *определительности*: «Определительность есть выражение знания в себе мыслями, для других – словами. Ей свидетельствует сердце чувством мира. Мир – свидетель истины, плод ее» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Письма, т. 2, 259]. 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.

Что здесь имеется в виду? Приведем художественный образ из повести святого Игнатия «Иосиф, священная повесть, заимствованная из книги Бытия». Владыка создает художественный образ, основываясь на строчке из Св. Писания: «И сели они есть хлеб». Речь идет о братьях Иосифа, которые сели есть сразу после того, как сбросили своего брата в ров. В Св. Писании о трапезе братьев Иосифа сказано только то, что *они сели есть хлеб*, но свт. Игнатий пишет о подробностях трапезы, которые оказываются за рамками библейского повествования: «Созревшая ненависть!.. Когда какая-нибудь страсть созреет в душе, — душа уже не чувствует своего смертного недуга. <...> Когда совершалась эта трапеза, конечно, на ней не присутствовало ничего доброго. Буйно совершалась она. Как иначе могли обедать убийцы? Громкий хохот прерывал страшное молчание: то был хохот души, которая сбросила с себя одежду стыдливости, наслаждается усвоившеюся, насытившеюся злобой. Выскакивали по временам адские слова – как бы из темной пропасти – из сердец, решившихся на братоубийство. Мрачны, зверовидны были лица обедающих. Зрение и слух их угрюмо, дико блуждали всюду» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 2, 478].

Определительность здесь выражается в опытном знании духовных законов: при действии предельного гнева именно так ведет себя человек, ему свойственны

именно такие слова и жесты. Автор не воображает, не вымышляет, не выражает опыт наблюдения над человеческими типами, типами социального поведения и т.д., а точно устанавливает существо дела. Здесь перед нами пример духовного символизма: духовное видение *внутреннего человека* выражается в описании подробностей жестов и поведения *внешнего человека*. Другими словами, не наблюдения над внешним человеком приводят свт. Игнатия к видению внутреннего человека, а наоборот, духовное видение внутренней жизни позволяет увидеть духовный смысл проявлений внешнего человека.

На художественном уровне *определительность* задает особенности образного строя. Это касается символического ядра образа и его иконичности [Лепяхин, 2007, 129-164]. Если образ основан на ведении, то символический слой выводится на поверхность образа в том смысле, что не предполагает для своего прочтения усилий ума и специальных познаний из области мировой культуры, а предполагает опытное знание духовных законов. Так, образ пирующих братьев Иосифа символизирует созревшую страсть. Здесь нет самодостаточного, земного реализма с его психологизмом, так как изображаются не люди сами по себе, а действие в них либо добродетели, либо страсти. Образ братьев, в этом смысле, схематичен. По сути, это иконная прорись: говорится вообще о глазах, лицах, хохоте. Если здесь выражается действие в человеке созревшей ненависти, то в другом месте дается, например, образ одного из братьев Иосифа — Иуды, который уже выражает действие в человеке добродетели самопожертвования: Иуда предлагает в заложники себя вместо младшего брата Вениамина. При этом никакой психологической сложности в образе братьев мы не находим, так как здесь преобладает духовный символизм, который, повторимся, выражается опытным знанием борьбы со страстями.

Выведенный на поверхность образа символ, в свою очередь, на стилевом уровне задает обратную перспективу, так как между первым и вторым планами не возникает зазора. Читатель, воспринимая такой образ, не задерживается на внешних подробностях, не втягивается мысленно в него, не ищет смысла — образ не позволяет этого сделать, тем самым, возвращая читателя к себе.

По сути, здесь мы имеем иконичность образа, как понимает ее Святитель, и о чем он говорит в письме к «неизвестному лицу». В частности, речь идет о живописном изображении благословения преподобным Сергием Радонежским князя Дмитрия Донского и его воинов на поход против Мамаю. Так, Святитель отмечает, что воины не остались бы в касках, перед иконой Св. Троицы, вынесенной преподобным Сергием, что они преклонили бы колена, что князь Дмитрий не стал бы прикладываться к святыне, не сняв предварительно оружие. «Древние воины ни за что бы не остались в касках пред священным изображением Живоначальной Троицы, вынесенным дланями великого угодника Божия, знаменитого преславными чудотворениями! Древние благочестивые воины преклонили бы колена!» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Письма, т. 3, 599]. И далее: «Не мое дело судить о самом искусстве, и потому не обращаю внимания на то, что фигура Дмитрия Донского кажется мне в неестественном положении. Но должен сказать, что и ныне благочестивые военные люди, намереваясь приложиться к святыне, снимают с себя и отлагают оружие. К чему Дмитрий подносит так близко к иконе меч свой? Не для благословения ли? Для этого мечу довольно лежать повергнутым на землю. Не сходно с чувствами и понятиями проникнутого глубоким благочестием князя, чтоб он дерзнул поднести так близко к святыне оружие, проливающее кровь человеческую» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Письма, т. 3, 599].

И характерен вывод: «Вообще картон Р-а, не оживленный благоговением и прочими священными ощущениями, напротив того изображающий много светскости, далеко отстоит от достоинства иконы, имея, может быть, все достоинство картины» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Письма, т. 3, 599-600].

То есть, определительность духовных понятий и чувствований задает уровень художественного образа: соответственно, там, где есть определительность, мы получаем икону, а там, где ее нет – картину. Следовательно, художественные особенности образа напрямую зависят от уровня духовной зрелости, духовной чистоты [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Письма, т. 3, 598].

Итак, христианский словесный образ предполагает иконичность, зависящую, в свою очередь от чистоты сердца. Чистота сердца дает ту определительность чув-

ствований и понятий, которые на выразительном уровне образа и дают иконичность. В свою очередь, каноничность рождается там, где образ наставляет истине и не содержит соблазна; иконичность появляется там, где не создается иллюзии самодостаточности земного реализма, а бытие прозревается в полноте духовного символизма.

Для иного типа творчества, свойственного мирским художникам, характерна неопределительность чувств и понятий, которая опору находит в природном, естественном, вдохновении. В свою очередь естественное вдохновение подразумевает интуитивное, гадательное постижение бытия.

Почему так получается? Ведь очевидна христианская направленность творчества большинства русских писателей. Связано это с особенностями ума и сердца: «Очистить сердце труднее, нежели очистить ум: ум, убедясь в справедливости новой мысли, легко отбрасывает старую, легко усвоит себе новую; но заменить навык навыком, свойство свойством, чувствование другим чувствованием, чувствованием противоположным, это – труд, это – усиленная продолжительная работа, это – борьба невероятная. Лютость этой борьбы отцы выражают так: «Дай кровь и прими дух» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 2, 251].

Соответственно, может возникать ситуация отставания сердца от ума, когда догматически безупречные установки ума не подкрепляются чистотой сердца. Подобное духовное устройство и дает тип творчества, основанный на *мнении*. Ум знает теорию, ведаёт букву евангельских заповедей, но не может определительно приложить Евангелие к жизненным событиям, потому что сердце не доставляет благодатного знания. Остается – *мнение*, отчего неизбежно возникает потребность опереться на *воображение*. При этом то, что стоит за внешним планом образа и выражается символически, уходит в подтекст, становится неочевидным. И это органично для такого типа творчества: раз появляется момент угадывания, это влечет появление позиции, точки зрения, рядом с которой может появиться другая точка зрения. Внешняя сторона образа, что тоже неизбежно, наполняется земным реализмом со всей сложностью и многовидностью психологических его проявлений. Между первым и вторым планом, между идеей и явлением возникает пространство. Открытая,

очевидная часть образа видится самодостаточной, а смысла надо доискиваться. Читатель, при этом, неизбежно втягивается в художественное пространство между двумя планами образа и блуждает там. В результате появляются многочисленные концепции того или иного произведения.

У светских писателей мы не встречаем ясного отличия естественного вдохновения от благодатного, в связи с чем даже писатели ярко выраженного православного направления высоко оценивают момент угадывания для художника. Так, А.С. Хомяков размышляет о художественном чутье: «...Чувство художника есть внутреннее чутье истины человеческой, которое ни обмануть, ни обмануться не может» [Хомяков, 2001, 164]. Об этом же у Достоевского: «Задача искусства – не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая со всего многообразия однородных жизненных явлений» (21; 82).

Полнота земного реализма, стремящаяся, независимо от воли автора, к самодостаточности, предполагает возможность соблазна.

В подтверждение приведем характеристику образам Онегина и Печорина, данную св. Игнатием (Брянчаниновым): «...Прочитали Онегина, особенно, Печорина, многие молодые люди <...>, прочитали со всем жаром, со всею восприимчивостью юности: этим чтением произведено ли в них отвращение от эгоизма? Сомнительно! Сомнительно! Не такова судьба природы человеческой и не испорченной еще опытами жизни. Должно быть, большая часть юных читателей заразилась ядом эгоизма!» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 2, 478] Характерно, что, в согласии с каноном, действенная сила соблазна видится здесь в силе чувства: «А мастерская рука писателя оставила на изображенном ею образце безнравственного, чуждого религии и правил человека, какую-то мрачную красоту, приманчивую красоту ангела отверженного. Григорий Александрович соблазняет, не только при чтении его подвигов, соблазняет сильным впечатлением, которое остается и долго по прочтении романа» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 2, 478-479].

Здесь стоит остановиться. Современные исследования творчества А.С. Пушкина позволяют умозаключать, что в целом роман «Евгений Онегин» проникнут

христианским духом. Только христианское начало здесь не выражено прямо, а uvedено в подтекст и прочитывается на уровне сюжета, композиции, на символическом уровне образов и т.д. Тогда, казалось бы, надо говорить о том, что Святитель Игнатий не учитывал специфики современного ему мирского искусства.

Это не так. Святитель называет вдохновение, присущее светским писателям, врожденным (имеется в виду естественное вдохновение), несущим в себе смешение света и тьмы, и противопоставляет ему вдохновение благодатное.

Напомним, что у Владыки был дар художественного слова. Из личного опыта ему были ведомы пути мирского образотворчества. Так, в письме к некоему иноку он описывает поэтический восторг: «Когда, прочитывая письма из Н. монастыря, дошел я до твоего девятистрочия, гляжу на него, хочу прочитать... не читаю!.. не могу!.. Не дает мне неодолимая сила, — куда-то уносит меня!.. Ты знаешь, воображение, вдохновение — свободы сыны своевольные, прихотливые, неукротимые... Несусь... несусь!.. И вот! — я поставлен за тридевять земель и за сорок столетий... стою в чертоге обширном, великолепном, — во временах, как будто бы библейских...» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Письма, т. 2, 475]

Далее следует красочная сцена встречи библейского Иосифа с братом Вениамином: «Могущественный, прекрасный собою властелин рисуется на возвышении. Небрежно и живописно раскинулся длинный блистающий плащ его; одни оконечности плаща лежат на возвышении, другие свесились по ступеням. Тщетно в черных, ясных очах властелина суровостью и гневом усиливаются закрыться благость, участие и любовь!.. Пред ним в молчании, в цепях, чужестранец — юноша с поникшим в землю, убитым взором» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Письма, т. 2, 475]. Заканчивается описание увиденной в творческом вдохновении картины так: «...Взвилась картина очаровательная и исчезла!..» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Письма, т. 2, 475]

Обращает на себя внимание критическое отношение Владыки к описанному вдохновению и порождаемому им воображению, которое называется *своевольным, прихотливым и неукротимым*. А образ, как сказано, *зачаровывает*, то есть неотвратимо действует на чувство — соблазняет. Не случайно, что такой образ, созданный из

действия врожденного вдохновения, не находит места в повести «Иосиф» — автор сознательно отказывается от него.

§2.2. Духовный символизм в романе А.С. Пушкина как источник творческого сознания Достоевского

Имя Пушкина было особенно значимо для Достоевского. На протяжении своего творческого пути он постоянно обращается к текстам, идеям и образам своего любимого писателя. Объем и глубина «пушкинского текста» в художественном сознании и произведениях Достоевского столь значительны, что несмотря на большое количество исследований на тему «Достоевский и Пушкин», она продолжает привлекать внимание ученых. Вот что пишет Д.Д. Благой: «Без преувеличения можно сказать <...>, что всего его (Достоевского. – С.Ш.) значительные творения так или иначе связаны с многообразной пушкинской проблематикой, с художественными идеями и образами его творчества» [Благой, 1979, 410].

В статье об «Анне Карениной» в «Дневнике писателя» Достоевский пишет о решающем влиянии Пушкина на последующую русскую литературу: «Вся же плеяда эта (и автор «Анны Карениной» в том числе) вышла прямо из Пушкина, одного из величайших русских людей, но далеко еще не понятого и не растолкованного» (25; 199-200). Очевидно, что и себя писатель к этой *плеяде* относил.

В очерке «Пушкин» он интерпретирует поэму «Цыгане» и роман «Евгений Онегин», и в этой интерпретации символический аспект весьма значим. Пушкин, по словам Достоевского, дал целый ряд *положительно прекрасных типов*, среди которых тип *положительной и бесспорной красоты в лице русской женщины* и *тип русского инока-летописца*, как *свидетельство мощного духа народной жизни*.

Наряду с положительными типами Пушкин дал и *тип русского скитальца* (26; 143-144).

Ключ к художественной типологии Пушкина – состояние *внутреннего человека*. Другими словами, характеристика человека/литературного героя строится на основе оценки его взаимоотношений с Богом. В отношении человека к Богу проявляется народная вера и правда, и эту правду следует искать русскому образованному человеку в духовном труде над собой, то есть в труде исполнения Христовых заповедей (подробно об этом – в третьей части) (26; 139). 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 (26; 139). Труд над собой в Татьяне проявляется в ее *верности* мужу (26; 141-142), в иноке-летописце – в стяжании *смирненной и величавой духовной красоты* (26; 144).

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

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

Исследователи, в частности, И.А. Есаулов и Л.Г. Дорофеева, уже отмечали роль идеи спасения в произведении [Есаулов, 1995, 45-60; Дорофеева, 2005, 110-133]. Мы согласны с Дорофеевой, что сюжет «Капитанской дочки» организован идеей спасения [Дорофеева, 2005, 111]. Эта идея, в свою очередь, задает в романе и содержание его символического строя.

С этой точки зрения значимо присутствие в тексте романа *слова* Св. Писания. Так, 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 указы-заповеди Андрея Петровича Гринева в адрес своего сына, а последняя глава называется «Суд».

Тематический параллелизм и становится основой символизма в произведении, в котором событийный ряд символизирует то, что происходит во *внутреннем человеке*. По сути дела, здесь воспроизводится символизм Св. Писания в котором, напомним, по слову свт. Игнатия, события со внешним человеком в Ветхом Завете служат образом того, что совершается в Новом Завете с внутренним человеком. Тем самым, в романе «Капитанская дочка» события из жизни героев выстроены в стиле духовного символизма.

Духовный символизм прослеживается уже в эпиграфе: слово «честь» имеет несколько значений: почитание, честность, почтение, чувство собственного достоинства. Но произошло слово от праславянского корня – чисти = чистота, истина. В «церковной христианской интерпретации» понятие чести означает верность заповедям Божиим [Недзвецкий, 2011, 30]. Честь офицера, таким образом, указывает на чистоту внутреннюю, чистоту сердца.

Символическая завязка романа – указы-заповеди отца сыну: 1. Служи верно, кому присягнешь; 2. Слушайся начальников, за их лаской не гоняйся; 3. На службу не напрашивайся, от службы не отговаривайся; 4. Береги платье снову, а честь смолоду [Пушкин, 1995, 282].

Между заповедями можно провести разделение: верность присяге, послушание начальникам, добросовестная работа – все это внешнее действие; а вот чистота – внутреннее состояние. Можно сказать, что первые три заповеди – это условие внутренней чистоты. «Внешние», будем так их называть, указы имеют единую логику – все они связаны с мотивом отсечения своей воли, направлены против своеволия. Например, наказ «служи верно тому, кому присягнешь» призывает не предавать. Когда человек предает? Когда ставит на первое место свою волю в моменты трудного для него выбора, связанного, порой с вопросом жизни и смерти. Таким образом, в данном наказе раскрывается важный духовный закон: человек, предпочитающий свою волю, в определенной ситуации может оказаться предателем. Следующий наказ, связанный с отношением к начальству, также включает в себя момент отсече-

ния своей воли – послушание начальству. И тут опять-таки важный момент: с одной стороны, начальства надо слушаться, с другой стороны, за их лаской не гоняться. «Ласкание» с церковнославянского языка = потворство, угодливость. Другими словами, послушание не должно перерасти в угодливость.

То же самое касается и заповеди о работе. Не напрашиваться на работу – не проявлять свою волю, так как человек чаще всего не знает, какая работа ему лучше и какая по плечу.

Что же герой? «Мысль о службе сливалась во мне с мыслями о свободе, об удовольствиях петербургской жизни» [Пушкин, 1995, 281]. «Итак, все мои блестящие надежды рушились» [Пушкин, 1995, 282]. Здесь обращает на себя внимание слово *сливалась*. В сознании Петра сливаются противоречивые, отрицающие друг друга понятия – свобода и служба. Какая может быть свобода на военной службе, когда каждый шаг военного человека регламентирован, когда беспрекословное послушание начальству регулируется военной присягой? Но у героя эти понятия непротиворечиво сливаются в одном мечтании о приятностях столичной жизни. Но ведь на практике это неосуществимо и возможно только в воображении. На православном Востоке в практике умного делания давно замечено, что человек тогда начинает мечтать, когда не хочет трудиться. В мечтании также проявляется своеволие, так как всякий труд предполагает усилие над собой, а значит и момент отсечения своей воли. И еще одно слово – «блестящие надежды». Блестит то, что привлекает своим видом, своей внешностью, наружностью. Тут вводится, пока еще намеком другое понимание чистоты в романе – чистоты внешней. И здесь раскрывается еще один духовный закон: человек, если он не хочет трудиться над собой и вообще не хочет трудиться, все его помыслы направлены на внешнее, на внешний блеск, а не на внутреннее. Человек начинает искать чистоту не в себе, а вокруг себя: чтобы быть чистым перед людьми, блестеть, блистать. Поэтому тут появляется выражение *блестящие надежды*.

Таким образом, наказы отца содержат в себе законы, по которым устроен внутренний мир человека, и несоблюдение которых чревато угрозой не только для духовной жизни, но и для жизни как таковой.

Как показывают дальнейшие события, на первой же станции наказания отца были забыты.

Пушкин весьма тонко и точно описывает состояние Петра. Внешне это доброго нрава молодой дворянин, но внутри уже начинается движение страстей — мысли сливаются. И как только он оказывается на свободе, внутренний изъян тут же проявляется. Савельичу, слуге, было поручено «смотреть за дитятей». И он выполняет свое поручение. Так, когда молодой барин со слугой останавливаются в трактире, Савельич, как сказано, *отправляется* по лавкам для закупки нужных вещей. А герой, от скуки *бродит* по всем комнатам. Скука и рождает, надо думать, бесцельное брожение. В этом бесцельном брожении-блуждании высказывается направленность Петра на внешнее — ему нужны движения, смена картинки. А куда идти? Не знает — отсюда и брожение. Напротив: *отправляется* синонимично словам «правда», «правый», «править», «направлять». Здесь движение осмысленно, а у героя — нет. В результате этого бесцельного времяпровождения и происходит встреча с офицером Зуриным, играющим в бильярд с маркером. Условия игры таковы: «Он (Зурин. — С.Ш.) играл с маркером, который при выигрыше выпивал рюмку водки, а при проигрыше должен был лезть под бильярд на четверинках» [Пушкин, 1995, 282-283]. В итоге Зурин загоняет под стол маркера. Герой играть отказывается. Но потом соглашается и проигрывает немалую сумму. Что же произошло? Если бы ему сказали сразу, чем дело окончится, то, вероятно, и отказался бы, но в том-то и дело, что герой не видит существа дела. Ведь то, что он наблюдает — отвратительное зрелище, от которого можно только содрогнуться. Маркер играет лучше, поэтому пьет больше, и уже потом Зурин загоняет его под стол. Тем самым офицер унижает маркера. Предложенные им правила игры не оставляют последнему возможности избежать конечного поражения, которое выражается залезанием под стол. Более того, как сказано, в сильных выражениях Зурин произносит над пьяным маркером «надгробное слово». Это уже кощунство: над похоронами не шутят, так как смерть — это таинство. Всего этого не видит герой, так как у него все сливается внутри, и соглашается учиться игре на бильярде, сраженный аргументом «не все же жидов бить». Ложный выбор: либо жидов бить, либо в бильярд играть, — видится Петру един-

ственно верным. «Я совершенно был убежден...» [Пушкин, 1995, 283]. Так герой, незаметно для себя, утрачивает свободу, такую для него желанную. И здесь проявляется еще один духовный закон: своеволие заканчивается несвободой. В итоге «гвардии сержант» проигрывает крупную сумму родительских денег и наутро испытывает чувство стыда. «С беспокойной совестью и с безмолвным раскаянием выехал я из Симбирска...» [Пушкин, 1995, 285].

Случай, произошедший с героем в трактире, незначительный по своему историческому и бытовому содержанию, в духовном плане весьма значим и символичен. Духовная логика поступков и определенная лексика повторяют логику события, отраженного в первых главах Св. Писания – события грехопадения, когда Адаму и Еве, первым людям, была дана заповедь не вкушать от древа познания добра и зла. Обратим внимание: Петр наблюдает игру и оценивает ее неправильно, что соотносится с библейским событием, когда Ева соблазняется словами змия и видит плоды с древа в искаженном виде (Бт. 3: 6). То же самое происходит и с героем. Отказывается играть в бильярд, но его потчует Зурин — мотив еды — и уже потом герой говорит, что был «совершенно убежден». Поверил, как и Ева поверила. И потом наступает стыд, что соотносится со стыдом первых людей. Далее в книге Бытия сказано: «И воззвал Господь Бог к Адаму и сказал ему: Адам, где ты?» Это воззвание – весть человеку, чтобы тот задумался о том, что с ним, человеком, произошло, и встал на путь покаяния. В том и состоит существо совести: внутренний голос истины в человеке воспроизводит вопрос Бога к Адаму, призывает к покаянию. В библейской истории жизни людей в раю раскрывается важнейший духовный закон, установленный Богом: после грехопадения у человека есть только один путь возвращения к Богу, путь восстановления чистоты – это путь покаяния. Другой путь связан с самооправданием. В покаянии или самооправдании обнаруживается отношение человека к совершенному греху и к Богу. Адам и Ева были изгнаны из рая не из-за того, что нарушили заповедь, а за то, что не покаяться и упорствовали в самооправдании.

В контексте библейской истории концовка главы «Гвардии сержант» получает символическое значение: «С беспокойной совестью и с безмолвным раскаянием

выехал я из Симбирска, не простясь с моим учителем и не думая с ним уже когда-нибудь увидеться» [Пушкин, 1995, 285]. Гринев увидел, что первый его опыт свободы, жизни по своей воле, привел к дурным последствиям. Совесть говорит о том, что он встал на неверный путь. Но покаяние ли это? Герой сокрушается о содеянном, но это сокрушение не настолько глубоко, чтобы стать покаянием. Пушкин использует точное слово «раскаяние»: герой раскаивается в случившемся, но это еще не покаяние. Покаяние наступает тогда, когда человек уже никогда не совершит подобного. Гринев же, как показано, снова проявляет своеволие: совершает поступок, который ставит его перед лицом смерти. Он не слушается совета ямщика воротиться на станцию, чтобы переждать бурю. Эпиграф к главе «Вожатый», в которой Петр чуть не гибнет в заснеженной степи, значителен: «Сторона незнакомая! / Что не сам ли я на тебя зашел, / Что не добрый ли да меня конь завез: / Завезла меня, доброго молодца, / Прытость, бодрость молодецкая, / И хмелинушка кабацкая» [Пушкин, 1995, 286]. «Сторона незнакомая» — это символ внутреннего состояния героя: Петр нарушил заповедь, вступив, тем самым, в неизвестный, незнакомый для него мир, в котором герой не умеет ориентироваться. Ямщик объясняет молодому барину, по какой причине нельзя пускаться в дорогу, но он не слушается, а полагается на себя. Так они попадают в бурю, описание которого символично: «В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло» [Пушкин, 1995, 287]. Потеря ориентира в охваченной бурей степи, где небо сливается с землей, указывает на состояние сердца Петра — оно не видит последствий принятых решений, так как уже не видит границы между добром и злом. И герой в очередной раз говорит: «Делать было нечего» [Пушкин, 1995, 287].

На этот раз «делать нечего» соответствует фактическому положению дел — они заблудились. Это уже ситуация по-настоящему тупиковая. В отношении *внутреннего человека* это означает духовный тупик, остановку в духовном развитии, чреватую смертью души.

Такова земная жизнь человека, символически изображенная в первых главах романа — грех, блуждание, покаяние, совесть, своеволие. Перед каждым стоит выбор между жизнью и смертью.

Но дальнейшие события показывают, что ландшафт внутренней жизни более сложен. Об этом свидетельствует сон, увиденный Гриневым в заснеженной степи: «Первою мыслию моею было опасение, чтобы батюшка не прогневался на меня за невольное возвращение под кровлю родительскую и не почел бы его умышленным послушанием» [Пушкин, 1995, 289]. Первая часть фразы о гневе отца за «невольное возвращение» отношения к реальности не имеет — отец нигде не говорил о запрете возвращения домой, да еще и невольного. Но вот момент послушания родительской воли налицо. Таким образом, во сне обнаруживается скрытое глубоко в сердце намерение оправдать нарушение завета отца. Герой «рисует» вымышленную картинку — отец гневается на «невольное послушание», гневается за то, в чем герой, как он полагает, не виноват.

Сюжет сна выстроен в логике духовного закона, высказанного Иисусом Христом в Евангелии: «Истинно, истинно говорю вам: всякий делающий грех, есть раб греха» (Ин. 8: 34). Исполняющий заповеди любит Бога, становится Его учеником, свободным от греха. Христос говорит иудеям, что они не веруют в Него по той причине, что они не дети Божии, а дети дьявола (Ин. 8: 42-44). То есть, нарушающий заповеди не любит Бога, а любит свою волю, через что усыновляется дьяволу.

Мужик с черной бородою в постели отца символизирует дьявола: «Вместо отца моего вижу в постеле (так у Пушкина. — С.Ш.) лежит мужик с черной бородою, весело на меня поглядывая. Я в недоумении оборотился к матушке, говоря ей: — Что это значит? Это не батюшка. И к какой мне стати просить благословения у мужика? — "Все равно, Петруша", — отвечала мне матушка — "это твой посаженный отец; поцалуй у него ручку, и пусть он тебя благословит..." Я не соглашался. Тогда мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за спины, и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог; комната наполнилась мертвыми телами: я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах... Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: "Не бойсь, подойди под мое благословение..." Ужас и недоумение овладели мною...» [Пушкин, 1995, 289].

О чем здесь речь? Почему появляется образ подмены, обмана, когда вместо отца выдают другого, самозванца? Отец Петра здесь — символ Отца Небесного.

Нарушение заповедей делает то, что человек забывает Отца и тогда приходит другой отец, отец самозванец. Тело, сердце человека в Евангелии называется храмом Бога. И если Бог не обитает в сердце, оно не может пустовать. Если не будет истинного Отца, будет подложный. Путь своеволия – это путь усыновления дьяволу.

Мужик с топором – это образ дьявола. Не визуальный образ, не фотография, а образ-символ. Каждая деталь сна символична. Герой хочет бежать, но не может по той причине, что, с одной стороны, он страшится, отвращается от ужасного самозванца, с другой стороны, преследуя во всем свою волю, он по своей воле усыновляется дьяволу.

Мертвые тела и кровавые лужи – символ того, что герой делает со своей душой. Оксюморонное сочетание *страшного мужика*, *ласково* кликающего героя, указывает на истинное состояние его души. Ужасно, когда страшный согласуется с ласковым, но не менее ужасно, когда военная служба рифмуется со свободой.

Далее начинается история службы в Белогорской крепости. Это история любви и история создания семьи. Тема семейная — важнейшая в романе. Три семьи даны в произведении — семья Гриневых, семья Мироновых, и семья нарождающаяся — семья Петра Андреевича и Марьи Ивановны. Примечательно, что если в семье Гриневых главным оказывается отец, а жена на полном послушании воле мужа, то в семье Мироновых наоборот – всем руководит жена Василиса Егоровна. Но это органично. Конечно, глава семьи муж. Но ведь недаром в романе несколько раз повторяется «любовь да совет». Жизнь по этому принципу означает такие взаимоотношения, когда одна воля не преобладает над другою, а решения принимаются по совету.

В начинающихся взаимоотношениях Петра и Маши главой оказывается капитанская дочь, так как влюбленность не изменяет героя, и он продолжает преследовать свою волю. Тому подтверждение – дуэль, которая и получилась из-за тщеславия Гринева. Он приносит Швабрину стихи, посвященные Марье Ивановне, и, как сказано, ожидает похвалы от того [Пушкин, 1995, 300]. Сосредоточенность на своем чувстве и тщеславное желание похвалиться своим творчеством и приводят к дуэли. В своем стремлении к сладости поэтического признания он не видит того, что и

Швабрин претендует на сердце Марии Ивановны. Так герой провоцирует дуэль – скрытую за ложными представлениями о чести форму убийства.

И любовь для Петра также связана со сладостью: Пушкин скупно, но красноречиво характеризует его чувство: «Не могу выразить сладостного чувства, овладевшего мною в эту минуту» [Пушкин, 1995, 308]. Любовь, понимаемая как сладость, означает страсть – желание владеть, наслаждаться. «С этим словом она ушла, оставя меня в упоении восторга. Счастье воскресило меня. Она будет моя!» [Пушкин, 1995, 308]

Вот с таким внутренним устройением пришел герой к моменту получения письма от отца — письма, которое должно решить судьбу влюбленных.

В романе показано, что, с одной стороны, у Гринева доброе, милующее и любящее, честное сердце. Он страдает от того, что обидел слугу в случае с проигрышем денег. У него сердце, способное к благодарности, что выражается в благодарении вожатого. Любовь Гринева проявляется в словах, обращенных к вожатому: «Что, брат, прозяб?» [Пушкин, 1995, 290] Здесь социальные деления пропадают: нет барина и простого мужика, а есть братья, каковыми люди и являются.

Но он же готов нарушать заповеди всякий раз, когда дело доходит до его воли. Своеволие проявляется в цепи событий – от маловажного, казалось бы, проигрыша денег до сознательного неповиновения отцу: Петр предлагает Маше перешагнуть через отказ отца благословить их брак. Но вот ответ Марьи Ивановны: «Видно, мне не судьба... Родные ваши не хотят меня в свою семью. Буди во всем воля Господня! Бог лучше нашего знает, что нам надобно. Делать нечего, Петр Андреевич; будьте хоть вы счастливы...» [Пушкин, 1995, 310]

Мария Ивановна воспринимает волю родителей как волю Божию, которой покоряется. Она тем самым отсекает свою волю, то есть делает то, к чему герой не привык. Встав на путь своеволия, он не видит связи между родительским благословением и счастьем, не видит, что нарушает волю Бога. Впервые в своей жизни Петр сталкивается с мироотношением, которое внушал ему отец, но которое он не воспринимал как что-то необходимое, как то, без чего не обойтись или то, что не обойти. Неудовлетворенное желание приводит героя к унынию, которое приходит к

человеку всегда после того, как его страстные желания не получают удовлетворения [Пушкин, 1995, 312].

У Петра все те же два пути — путь терпения, ожидания или путь следования своей воле. Ситуация складывается так, что все решается динамично: Петр поставлен перед крайним выбором между жизнью и смертью. Неожиданное спасение Петра от виселицы предваряет разговор героя с Пугачевым, который предлагает нарушить Гриневу присягу и перейти на службу к разбойникам. И герой отвергает, говоря при этом правду: «Я природный дворянин; я присягал государыне императрице: тебе служить не могу. Коли ты в самом деле желаешь мне добра, так отпусти меня в Оренбург» [Пушкин, 1995, 332]. Здесь впервые Петр исполняет наказ отца быть верным присяге, впервые отказывается от своеволия. Ведь можно было так сделать: согласиться с Пугачевым, пусть даже и притворно. Потом выручить Марью Ивановну и сбежать. Но не делает этого. Более того, что уже и вовсе, вроде бы, не обязательно – не обещает Пугачеву, что будет воевать против него [Пушкин, 1995, 332].

Очень важная, поворотная глава. Виселица, убитые Мироновы, лежащая в горячке Марья Ивановна, а герой, после разговора с Пугачевым, который мог стать последним в его жизни, спокойно засыпает.

Вторая встреча героя с Пугачевым раскрывает внутренний мир разбойника. Он рассказывает калмыцкую сказку, которую ему поведала еще в его детстве старая калмычка. Рассказывает с «диким вдохновением». Эта сказка стала путеводной звездой для Емельяна на всю его жизнь. Орел и ворон. Мертвечина и живая кровь. Не смог орел питаться мертвечиной — лучше раз напиться живой кровью, а там, «что Бог даст». На что Петр отвечает: «Но жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину» [Пушкин, 1995, 353]. Пугачев смотрит с удивлением — он так не думал. Здесь нет конфликта внутри разбойника — он всю жизнь прожил по своей воле. Жизнь без удовлетворения своеволия для него – рабство и мертвечина. Но жизнь по воле и привела его на путь разбоя. Герой в Пугачеве увидел предел, до которого мог дойти и он, если бы пошел по этой дороге.

И все же, этот разбойник трижды милует героя. Выразительный пример, когда Пугачев предлагает герою стать посаженным отцом у того на свадьбе. В данном

случае не нужно изменять присяге. С другой стороны, есть угроза потерять невесту и жизнь. Но герой отвечает: «Как тебя назвать не знаю, да и знать не хочу... Но Бог видит, что жизнию моею рад бы я заплатить за то, что ты для меня сделал. Только не требуй того, что противно чести моей и христианской совести» [Пушкин, 1995, 356]. На протяжении романа герой несколько раз возвращается к мысли о Пугачеве. «Я думал также и о том человеке, в чьих руках находилась моя судьба и который по странному стечению обстоятельств таинственно со мною был связан» [Пушкин, 1995, 351]. «В эту минуту сильное сочувствие влекло меня к нему» [Пушкин, 1995, 358]. «Но между тем странное чувство отравляло мою радость: мысль о злодее, обрызганном кровию стольких невинных жертв, и о казни, его ожидающей, тревожила меня поневоле <...> Мысль о нем неразлучна была во мне с мыслию о пощаде, данной мне им в одну из ужасных минут его жизни, и об избавлении моей невесты из рук гнусного Швабрина» [Пушкин, 1995, 364].

Что же это за «таинственная связь»? Гринев единственный, кто назвал разбойника братом. Своих подельников Пугачев хорошо знает и понимает: при опасности они его предадут. Пушкин показывает, что любовь, доброе чувство к ближнему открывает, вызывает из его сердца лучшие его начала.

Условно, тематически, роман можно поделить на три части. Композиционно этим частям соответствует деление, опять же условно, по главам: первая часть включает в себя первую главу; вторая – следующие двенадцать глав; третья – четырнадцатую главу. Первая часть – задачи в виде наказа-заповедей, которые поставлены перед человеком. Средняя часть – жизнь человека – как он эти заповеди исполняет. Такова прелюдия. В 12-ти главах рассказывается, это хорошо показано у Дорофеевой [Дорофеева, 2005, 116-124], как герой через внутреннюю борьбу и помощь Бога встает на путь истины.

И последняя – результат жизни – к чему человек пришел. Последняя глава называется «Суд». Ей предпослан эпиграф в виде пословицы: «Людская молва – морская волна». В соединении с названием главы эпиграф получает символическое звучание и указывает на переменчивость, иллюзорность, а значит и ошибочность

человеческого суда. Так, по наговору Швабрина Петра арестовывают и несправедливо обвиняют в государственной измене.

Характерна реакция Гринева на ложное обвинение: «Совесть моя была чиста; я суда не боялся» [Пушкин, 1995, 365]. Когда Петра арестовывают и определяют в заключение, он не унывает, а с надеждой прибегает к молитве: «Однако же я не терял ни бодрости, ни надежды. Я прибегнул к утешению всех скорбящих и, впервые вкусив сладость молитвы, изливаемой из чистого, но растерзанного сердца, спокойно заснул, не заботясь о том, что со мною будет» [Пушкин, 1995, 366].

Это слова христианина – вот к чему пришел герой. Его теснят скорби, сердце истерзанно, но на сердце мир и покой. Так и бывает у людей с чистым сердцем. Исполнение заповедей приводит героя к молитве и покою. Он сохранил чистоту сердца, как это заповедовал отец. Он укреплен. Теперь он другой. На допросе он мог оправдаться, пытается это сделать. Но когда следователь касается имени Марьи Ивановны, Гринева, смущенный, умолкает: «Мне пришло в голову, что если назову ее, то комиссия потребует ее к ответу; и мысль впутать имя ее между гнусными извещениями злодеев и ее самую привести на очную с ними ставку – эта ужасная мысль там меня поразила, что я замаялся и спутался» [Пушкин, 1995, 368].

Если ранее он читает стихи Швабрину и выставляет свои чувства в порыве авторского тщеславия, то теперь, под угрозой смерти, закрывает дорогое ему имя. Герой уже слушается не «хотел было», но внутреннего голоса, звучащего в чистом сердце и извещающего о том, что отвратительно смешивать чистое имя девушки с грязными, «гнусными извещениями злодеев». В данном случае перед угрозой смерти Петр проявляет уже не верность присяге – закону внешнему, – а верность духовному закону любви. Так исполняется главная заповедь отца – беречь «честь смолоду», то есть заповедь сохранения чистоты сердца.

В заключительной главе всепобедно звучит тема Закона и Благодати.

Обратим внимание на несколько моментов в последней главе. Марья Ивановна приезжает в столицу просить у императрицы милости, а не справедливости, так как Петр по закону виноват. Здесь приходит на память первое русское произведение — «Слово о Законе и Благодати». Благодать — это законы христианской любви —

милующей, прощающей, не требующей своего. Как миловал Петр мужика, как Пугачев миловал, так и императрица помиловала Гринева. Но милость императрицы была ответом на чистоту сердца Марьи Ивановны. «Я убеждена в невинности Вашего жениха» [Пушкин, 1995, 373].

Заканчивается роман тем, что герой передает содержание письма Екатерины II к Гриневым, в котором воздается похвала «уму и сердцу дочери капитана Миронова». С сердцем все понятно: доброе и чистое сердце капитанской дочки располагает к ответной любви не только императрицу, но и родителей Гринева. А вот с умом как быть? Что уж такого «умного» сделала Марья Ивановна? В какие моменты проявляется ее ум? Для ответа на этот вопрос надо обратиться к моменту, который стал завязкой всей истории – отказ выйти замуж без родительского благословения. Марья Ивановна, слушаясь воли Божией, отдала, отказалась ото всего, что ей было дорого — от любимого человека. И — получила все. Но как дар, а не завоеванное добро. «Мое только то, что я отдал» — сказал св. Максим Исповедник. И Бог на посрамил героиню. Таким образом, можно сделать вывод, умным в романе оказывается тот, кто ищет волю Божию. А как найти? Об этом возвещает евангельская заповедь блаженства: «Блаженны чистые сердцем, яко тии Бога узрят». Об этом, собственно, и роман: как человек ищет волю Божию, и как Бог отвечает человеку. Так в событиях произведения символически раскрываются события жизни *внутреннего человека*.

В контексте выявления духовных оснований символического мирозерцания Пушкина упомянем исследование Н.Г. Комар, где дается сравнительный анализ «Капитанской дочки» и «Повести о житии святых Петра и Февронии» древнерусского книжника Ермолая-Еразма: «И особо удивительны два этих произведения изображенными в них женскими образами. Они в произведениях оказываются выше, чище и мудрее. Любовью, терпением, мужеством и другими качествами и Феврония, и Маша помогают измениться своим будущим супругам. Не случайно, в конце «Повести...» содержится похвала Февронии: "Радуйся, Февроние, яко в женстей главе святых муж мудрость имела еси"» [Комар, 2012, 470]. Интересно, что здесь сказано о ее необыкновенном уме. Возникает вопрос, как женский ум может

оказаться выше мужского, ведь это противоречит человеческой природе? Мужской ум проигрывает в том случае, если его источник – собственные размышления, не соизмеренные с промыслом Божиим, не имеющие истинного рассуждения. А женский ум, как утверждают Ермолай-Еразм, только в том случае прекрасен, если имеет своим источником не корыстные, своенравные интересы, а Божественное начало и жертвенность, отчасти об этом говорилось в литературоведении в связи с образом Февронии.

Итак, событийный ряд «Капитанской дочки» символизирует становление духовной жизни Петра Гринёва: герой познает опытом действие духовных законов на пути нарушения Божьих заповедей и на пути покаяния.

Достоевский в очерке «Пушкин» условно разделяет *пророческое* служение Пушкина на три периода. В основу периодизации положена *правда народа русского*, о которой он пишет чуть ранее в главке «Пушкин, Лермонтов и Некрасов»: «Но величие Пушкина, как руководящего гения, состояло именно в том, что он так скоро, и окруженный почти совсем не понимавшими его людьми, нашел твердую дорогу, *нашел великий и возделанный исход для нас, русских, и указал на него*. Этот исход был – народность, *преклонение перед правдой народа русского*» (26; 114). Первый период деятельности Пушкина отмечен поиском идеалов. Второй – обретением идеалов, которые поэт нашел в *родной земле*. Третий период характеризует проповедь усвоенного идеала, которая выразилась в вере Пушкина в *нашу русскую самостоятельность*, надежда на *наши народные силы* и вера в *грядущее самостоятельное назначение в семье европейских народов* (26; 145).

Напомним, *народная правда* для Достоевского – это то, что народ почитает для себя истинным и святым, а истинное и святое русского народа выражается в его православной вере. Такая правда не является результатом философских размышлений, научных исследований, а открывается в опыте христианской веры (26; 139). В сущности, узрение правды как плод развития внутреннего человека – это есть духовное видение мира видимого, то есть *духовный символизм*.

Таким образом, «Капитанская дочка» — яркий пример *духовного символизма* в светской словесности.

§ 2.3. Расхождения художественной типизации у Достоевского и Гончарова в контексте символического мирозерцания

Как известно, с середины XIX столетия в России влиятельным художественным направлением становится реализм. Если в поэтике романтизма символическое мирозерцание проявляется отчетливо, то в реализме на первый план выдвигаются задачи отображения психологических и социальных закономерностей феноменального бытия. Но это не означает, что начала символического мирозерцания перестали быть насущными для реалистического направления. Отсутствие понятия символа или непринципиальное его употребление в тезаурусе русских писателей и критиков XIX века (за исключением последних двух десятилетий) не должно смущать.

Следует иметь в виду, что категория символа впервые была принципиально сформулирована в отношении к искусству немецкими романтиками. Если же говорить в целом, то это понятие в истории поэтологической мысли присутствует скрытым образом, выражаясь в других категориях. Так, скажем, платоновская «идея», «перводвигатель» Аристотеля есть самые настоящие символы [Лосев, 1976, 12].

В эпоху реализма значимым поэтологическим понятием становится *тип*. Тип, как и символ, предполагает обобщение действительности, что сближает эти понятия. В научной мысли XX столетия выявлено, что принципы обобщения в типе и символе различаются [Лосев, 1976, 131], но исторически это не всегда было так. Достаточно сказать, что в переводах трудов Св. Отцов на русский язык слово *тип* часто переводится как символ.

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

В 1873 году в Петербурге собирается группа русских писателей с целью создания сборника. Это было благотворительное начинание, вызванное голодом в

Самарской области. В ряду других литераторов входит И.А. Гончаров в качестве редактора, цензора и рецензента. Достоевский присылает в сборник, получивший название «Складчина», очерк «Маленькие картинки». Гончаров откликается на очерк Достоевского письмом от 11 февраля 1874 года. Отмечая сильные стороны очерка, основное внимание Гончаров сосредотачивает на полемических моментах. В частности, он подвергает критике образ священника: «Опять тысячу раз извиняюсь, Ваш же священник-ухарь очерчен так резко и зло, что впадает как будто в шарж, кажется неправдоподобен, хотя, может быть, такие и есть (я никого почти из них не знаю). Вы сами говорите, что «зарождается такой тип»; простите, если я позволю заметить здесь противоречие: если зарождается, то еще это не *тип*. Вам лучше меня известно, что тип слагается из долгих и многих повторений или наслоений явлений и лиц, где подобия тех и других учащаются в течение времени и, наконец, устанавливаются, застывают и делаются знакомыми наблюдателю. Творчество (я разумею творчество объективного художника, как Вы, например) может являться только тогда, по моему мнению, когда жизнь установится...» [Гончаров, 1955, 458] Ответное письмо Достоевского не сохранилось, но сохранилось ответное письмо Гончарова от 14 февраля, где проговариваются мысли Достоевского о *типе* и где Гончаров уточняет свое понимание *типического*: «Должно быть, я не совсем ясно выразился в письме моем, что вызвал Вас, многоуважаемый Федор Михайлович, на серьезное возражение по поводу типа *попа*. Я никак не хотел сказать, что я не видал этого типа и потому он не существует или неверно написан у Вас. <...> Я полагал, что его (священника. – С.Ш.) могут принять за шарж потому единственно, что он один зараз носит на себе все рубцы, которые нахлестал нигилизм, с одной стороны — (он и курит непомерно, и чертей призывает, и хвалит гражданский брак), он же — с другой стороны — и франт, весь в брелоках, цепочках, опрыскан духами и напоминает французского модного аббата бурбоновских времен. Вы говорите, что он не шарж и не выдумка, а снят Вами с действительности, как фотография. Может быть, в этом именно и заключается причина, что из него не вышло (на мои, впрочем, глаза) типа. Вы знаете, как большею частью в *действительности* мало бывает художественной правды и как (это Вам лучше других известно) значение творчества

именно тем и выражается, что ему приходится выделять из природы те или другие черты и признаки, чтобы создавать правдоподобие, то есть добиваться своей художественной истины.

Вы говорите, что тип этот, может быть, и существовал, да мы его не замечали. А если мы, скажу на это, то есть *все*, не замечали, то он и не тип. Тип, я понимаю, с той поры и становится типом, когда он повторился много раз или много раз *был замечен*, пригляделся и стал всем знаком. В этом смысле можно про него сказать то же самое, что про звук. Звук тогда только становится звуком, когда звучит кому-нибудь, то есть когда есть ухо, которое его слышит, а дотоле оно есть только сотрясение или колебание воздуха. <...> Под типами я понимаю нечто очень коренное — долго и надолго устанавливающееся и образующее иногда ряд поколений» [Гончаров, 1955, 459-460].

Гончаров здесь излагает тезисы Достоевского, что позволяет сделать определенные выводы о принципах типизации у писателя:

1. «Вы сами говорите, что "зарождается такой тип"...» [Гончаров, 1955, 457]
2. «Вы пишете, что он (образ священника) не шарж и не выдумка, а снят Вами с действительности, как фотография» [Гончаров, 1955, 459].
3. «Вы говорите, что тип этот, может быть, и существовал, да мы его не замечали» [Гончаров, 1955, 459].

Судя по этим тезисам, Достоевский защищает правдоподобность и типичность образа священника в «Маленьких картинках».

Проблема типизации в творчестве Достоевского считается в целом решенной. Как пишет Г.Г. Ермилова, «в советском литературоведении проблеме типизации в творчестве Достоевского всегда уделялось большое внимание, ее можно считать в основном решенной» [Ермилова, 1997, 49]. Основное отличие Достоевского от Гончарова в принципах типизации усматривается в характере типизируемой предметности: «Достоевский развивает принципиально иное понимание типизации. Он видел свою функцию художника в том, чтобы изобразить не то, что сложилось и уже исчезает, а указывать "тип своевременно". Типизации подлежит не только свершившееся, но свершающееся, не итог, а процесс» [Ермилова, 1997, 48].

Типизация становящейся действительности выростала у Достоевского из его христианского символического мирозерцания, и Ермилова справедливо добавляет: «Мало указывать на то, что в настоящем Достоевский прозревал будущее, типизировал вероятное. Реально для него не только материально-осоздаваемое, но и духовно-мистическое. Реальность не исчерпывается для него "миром сим", она включает в себя и "миры иные". Типизировать для Достоевского, — угадывать проблески этих миров в жизни» [Ермилова, 1997, 49].

Но что означает *типизация* как *угадывание проблесков "миров иных" в жизни*, исследовательница не раскрывает.

С одной стороны, здесь очевидна символическая структура – соединение в *типе* мира материально-чувственного с миром сверхчувственным. С другой стороны, культурно-историческая природа символизма здесь не определена.

В то же время, можно назвать культурно-исторические контексты того, что Достоевский называет «становящимся типом» – это аристотелевское учение об искусстве, определение *типа* у Шеллинга и типологический/прообразовательный символизм в христианском вероучении.

В частности, в «Поэтике» Аристотеля говорится о том, что искусство изображает не то, что есть, а что может быть в силу вероятности или необходимости [Аристотель, 1983, 655]. На первый взгляд, изображение *вероятного или необходимого* как принцип искусства соответствует «становящему типу» Достоевского, что и дает повод Ермиловой утверждать, что Достоевский *типизирует вероятное*. Но это тождество формальное.

Ведь что Аристотель имеет в виду под изображением *вероятного или необходимого*?

А.Ф. Лосев указывает на то, что категорию *возможного* Аристотель находит в сфере «теоретического разума», то есть в сфере Перводвигателя. Приведем высказывание русского мыслителя с его переводом принципиального места из аристотелевской «Поэтики»: «... вся сфера возможности взята всё из того же теоретического разума, который всегда оперирует только общими категориями. "Поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет

более общее, а история – частное. Общее состоит в изображении того, что приходится говорить или делать по вероятности или по необходимости человеку, обладающим теми или другими качествами» [Лосев, 2000, т. 4, 413-414]. Таким образом, *возможность* – это выражение, становление *общего* в *частном*. Под *общим* здесь понимается то же, что и в платонизме – мир вечных идей. И хотя Аристотель отдельное существование вечных идей отрицает, тем не менее в учении об уме-перводвигателе он бытие этих вечных идей признает, только видит их имманентными самим вещам [Лосев, 2000, т. 8₂, 344-345].

В сфере *поэтического* выражение общего в частном понимается, как проявление первообраза в образе. Только, в отличие от Платона, Аристотель полагает задачей поэта изображать не вечные идеи сами по себе, не первообраз, а момент становления вечного во временном, идеи в вещи [Лосев, 2000, т. 8₂, 344-345].

Категория становления, в свою очередь, связана у Аристотеля с его учением о потенции и энергии, то есть учением о *возможности* [Лосев, 2000, т. 8₂, 343]. Становление первообраза в художественном произведении есть художественное *действие*, которое характеризуется единством, цельностью. Как утверждает Аристотель, цельность действия состоит в том, что из действия невозможно удалить какую-либо его часть, чтобы с этим не «потрясалось целое». Другими словами, каждая часть несет на себе смысл целого [Лосев, 2000, т. 4, 411]. Связь событий в трагедии важнее самих событий, так что трагедия возможна даже и без характеров, но невозможна без изображения связи событий [Лосев, 2000, т. 4, 417].

Изображение «связи событий», а не событий как таковых, изображение слов и поступков человека в связи с его качествами — это не фактическая данность, а то, что может стоять за этой фактической данностью. Определение художественной предметности, как того, что стоит за фактом, задает ее символичность [Лосев, 2000, т. 4, 413]. Таким образом, поэтическое выражение того, что может быть *по необходимости или вероятности*, это символическое выражение. Символизм в «Поэтике», как и в античной философско-эстетической и поэтологической мысли в целом, носит структурный характер. Структурность или цельность в изображении событий и есть основа трагедийного сюжета: «... художественный смысл трагедии (у Аристо-

теля. – С.Ш.) заключается только в составе происшествий, то есть в самой ее структуре, а не в происшествиях как таковых» [Лосев, 2000, т. 4, 417].

Итак, поэтическое изображение того, что может быть в силу вероятности или необходимости означает у Аристотеля изображение становления вечных идей в вещах. Другими словами, это не изображение того, что будет, а того, в какой закономерности и в какой последовательности будет развиваться то, что может быть – по вероятности или по необходимости.

У Достоевского также художественная предметность стоит за фактической данностью произведения и задает ее символичность, но находится она не в сфере вечных идей, не в сфере ума-перводвигателя, а во *внутреннем человеке*. В этом смысле, понятие *зарождающегося типа* свидетельствует о другом типе символизма, который отличается от структурного символизма Аристотеля. У Достоевского здесь – символизм духовный.

В романе «Подросток», например, изображается *текущий тип случайного семейства* (13; 455). Тип еще не установился, это еще дело будущего, поэтому писателю остается только одно – угадывать (13; 455).

В центре романа – повествование члена случайного семейства Аркадия Долгорукого об истории его «первых шагов на жизненном поприще». И герой предполагает «записывать лишь события», избегая всякого описания, а главное, избегая рассказа о своей душе (13; 5). В сущности, здесь говорится о принципах художественного изображения, и этот подход воспроизводит положение аристотелевской «Поэтики», согласно которому, изображение событий важнее изображения характеров.

Но уже в начале второй части герой начинает писать историю своего «стыда и позора», историю своего падения и признает в произошедшем свою вину (13; 163-164). Суд над собой предполагает рассматривание своих чувствований и помыслов, то есть предполагает вглядывание в себя, в свой внутренний мир. Тем самым, Аркадий отмечает сдвиг в принципах повествования – от изображения преимущественно событийного ряда к рассказу о себе.

В начале третьей части герой уже констатирует: «Я всё возвещаю: "о другом, о другом", а сам всё продолжаю строчить об одном себе. Между тем я уже тысячу раз объявлял, что вовсе не хочу себя описывать; да и твердо не хотел, начиная записки: я слишком понимаю, что я нисколько не надобен читателю. Я описываю и хочу описывать других, а не себя, а если всё сам подвертываюсь, то это – только грустная ошибка...» (13; 280). Если в начале романа герой предполагает «записывать», то есть изложить события «первых шагов на жизненном поприще» и думает уклоняться от «описаний чувств», то теперь он именно «описывает». Предмет описания – внутренний мир человека, поэтому и главное внимание уделяется тому, что герой изменился: «Не мог бы я так восклицать, если б не переменялся теперь радикально и не стал совсем другим человеком» (13; 281).

И уже в конце романа бывший воспитатель Аркадия Николай Семенович, оценивая рукопись Подростка, указывает на главный принцип повествования, обнаруженный им в рукописи – такое изображение произошедшего, чтобы по некоторым чертам «Записок» можно было угадать то, что *таилось в душе* героя (13; 455). События из жизни, по которым угадывается, что *таится в душе* – это главный принцип духовного символизма. И хотя события уже произошли, тем не менее момент *угадывания* остается. Остается по той причине, что видение внутреннего человека требует духовного видения или, как у художника, видения интуитивного, гадательного. В этом смысле, изображение «зарождающегося типа» – это и есть изображение того, что *таится в душе*.

В Новое время определение типа, как *типа становящегося*, мы встречаем у Шеллинга. Философ называет *типом* мир первообразов, сказания о которых рождают мифологию: «Только в качестве типа – как бы самого мира первообразов – мифология обладает всеобщей реальностью для всех времен» [Шеллинг, 1996, 112]. Мир первообразов у Шеллинга есть все тот же мир вечных идей у платоников. С другой стороны, этот мир первообразов мыслитель видит не в качестве вневременной структуры, а как то, что развивается, рождается, складывается в истории и сформируется в конце времен. Это уже христианское понимание истории, выраженное «прямолинейной траекторией» [Реале, Антисери, 1997, 21]. Соответственно,

речь у Шеллинга идет не о «царстве вечных идей», как было в античности, а о «божественном царстве», мистерия которого открывается в истории [Шеллинг, 1966, 136].

В этом смысле, *тип*, как его понимает Шеллинг, сходен с *рождающимся типом* у Достоевского. Более того, христианский *мир прообразов/мифологический мир/мир божественного царства/универсум* Шеллинг мыслит не как природный, а как моральный мир, то есть как *внутреннего человека*: «Чтобы понять мифологию христианства в ее принципе, мы должны вернуться к точке ее противоположности – греческой мифологии. В последней универсум созерцается как природа, в первой – как моральный мир» [Шеллинг, 1966, 129].

И все же между поэтологическими представлениями Достоевского и философией Шеллинга есть существенное отличие.

Дело в том, что мировоззрение Шеллинга нельзя назвать вполне христианским. Как утверждает о. Сергей (Булгаков), мир, по Шеллингу, есть «становящийся Бог» [Булгаков, 1993, 384]. Шеллингову философскую систему периода «Философии откровения» русский философ называет христианской ересью, а именно «савеллианством гностического характера» [Булгаков, 1993, 383], то есть мир, как и Лица Святой Троицы, есть проявление божественной природы. С этой точки зрения, отношения человека с Богом мыслятся как процесс подчинения конечного бесконечному. Нравственная свобода человека при этом видится как противоположность конечного и бесконечного и должна быть преодолена в этом процессе обличения конечного в бесконечное [Шеллинг, 1966, 129]. Всякое конечное оценивается с точки зрения готовящегося наступить царства бесконечного – мифологического мира. Это *царство божественного* еще не наступило, но художник, основываясь на своем индивидуальном опыте, создает из открывшегося ему фрагмента мира мифологический мир: «... индивидуум должен свести к единому целому раскрытую перед ним часть мира и создать свою мифологию из материала своего времени, его истории и науки» [Шеллинг, 1966, 447].

Да, художник, по Достоевскому, угадывает *зарождающийся тип*. Но он угадывает, не исходя из предполагаемого образца мифологического мира, как это у

Шеллинга, он угадывает другое: какую форму в современности примут те или иные отношения человека с Богом. Так, как в примере с романом «Подросток», отступление от Бога в среде русского дворянства XIX века породило тип *случайного семейства*.

В свою очередь, в христианском богословии говорится о типологическом символизме, когда типы/прообразы есть символы Ветхого Завета, прообразующие события и реалии Нового Завета [Василий Великий, 2008, 78]. Например, свт. Василий Великий указывает на символический характер типа: «Ибо прообразование (в греческом оригинале стоит $\acute{\omicron}$ $\tau\acute{\upsilon}\lambda\omicron\varsigma$ = тип. – С.Ш.) есть выражение ожидаемого в уподоблении, которым назнаменательно предуказуется будущее. Так Адам – прообразование будущего Адама, и камень прообразовательно есть Христос (1 Кор. 10: 4), а вода из камня – прообразование живоносной силы Слова (Исх. 17: 6)» [Василий Великий, 2008, 78].

Такой символизм называют пророческим, так как он устремлен на то, чему еще предстояло или предстоит сбыться [Корсунский, 1885, 35]. Прообразы/типы Ветхого Завета символизируют и новые отношения Бога и человека. Например, символично-типологическое значение ветхозаветного культа заключается в том, что он символизирует полноту соединения человека с Богом: «... со стороны типической, "этот культ (ветхозаветный. – С.Ш.) есть отображение царства Божия с его внутренней, религиозной стороны, в котором находят для себя реальное выражение те степени жизненного общения, по которым бесконечный Бог, по своей неизреченной милости, входит в союз с Израилем, а вместе с тем и оттеняется, то есть изображается как бы в отдаленном силуэте и истинное и совершенное соединение людей с Богом в искуплении"» [Корсунский, 1885, 35].

Видение сердечных движений современников в их отношении к Богу и угадывание форм социального поведения, угадывание зарождающегося типа сближает символизм Достоевского с прообразовательным, пророческим символизмом в христианстве.

И вот теперь следует войти в более подробное рассмотрение полемики между русскими писателями.

Помимо отмеченной исследователями разницей между типизацией действительности *становящейся, зарождающейся* у Достоевского и *ставшей* у Гончарова обратим внимание на замечание первого о том, что другие писатели данного им типа священника не заметили. Здесь-то и становится понятной сущность спора писателей о типе. Напомним, Гончаров отвечает Достоевскому на тезис, что тип священника другие писатели не заметили: «А если мы, скажу на это, то есть *все* (здесь и далее выделено Гончаровым. – С.Ш.), не замечали, то они не тип. Тип, я разумею, с той поры и становится типом, когда он повторился много раз или много *раз был замечен*, пригляделся и стал все знаком» [Гончаров, 1955, 459].

Итак, 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.

Надо сказать, что 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...» [Лосев, 1976, 158] Но для того, чтобы производить отбор типичного из действительности, эта действительность должна быть дана. В типе же действительность именно дана, то есть в нем отражена, как утверждает Лосев.

Правда Гончарова в том, что, если опираться на его понимание типа, образ священника-нигилиста не типичен для второй половины XIX века в России, так как не распространен и не замечаем *всеми*. Но если следовать взгляду Достоевского, ведь и он прав. Образ священника был удален писателем из очерка, но содержание «Маленьких картинок» позволяет судить о том целом, в которое этот образ был вставлен.

Идейное содержание очерка связано, с тем, что можно выразить словами апостола Павла: «Верую познаем, что века устроены словом Божиим, так что из невидимого произошло видимое» (Евр. 11: 3). Идейную структуру очерка задает помещенный в начало образ двух дорог – новой, паровой, связанной с «чугункой и паро-

ходами», и старой — «дороги "конем"» (21; 159). И если старая дорога связана с мотивом глубины, назидания и поучения, то новая дорога связана с мотивом суеты и лжи: «Лганье перед самим собой у нас еще глубже укоренено, чем перед другими» (21; 160). «Какой жаркий день, какое ясное, прекрасное небо! Но мы на небо не смотрим, некогда. Мы спешим, спешим; небо не уйдет» (21; 176). Небо здесь символизирует мир невидимый, который открыт глазам веры. Утрата веры выводит человечество на другую, *новую*, дорогу, на которой ложь, суета и саморазрушение. В «Братьях Карамазовых» об этом будет сказано прямым словом: «...весь мир давно уже на другую дорогу вышел и когда сущую ложь за правду считаем да и от других такой же лжи требуем» (14; 273). Образ священника, надо думать, символизировал именно эту *новую* дорогу, символизировал грядущее *обмирщение* священства.

Показательно, что Гончаров этого *целого* не увидел, на что и указал Достоевский.

Приведем интересную подробность из биографии Гончарова, способную прояснить особенности художественного мышления писателя. Как следует из воспоминаний одного из его современников, с 8-9 лет маленький Гончаров был отдан в пансион, руководил которым священник о. Феодор (Троицкий): «В доме Гончаровых я часто видел протоиерея Троицкого уже стариком, но и тогда он был красавец и щеголь, одевался в бархат, имел приятный голос, живо, увлекательно говорил, а от братии попов отличался особенно изящными манерами и умел держать себя корректно» [Потанин, 1969, 29]. Далее следует характерная деталь: Гончаров нашел у батюшки библиотеку и принялся читать. В этой библиотеке была вся современная отечественная и переводная литература, где были перемешаны произведения Державина, Ломоносова и Карамзина с «Сатирами» Нахимова, готическими романами Рэдклиф вплоть до книги Эккартсгаузена «Ключ к таинствам древней магии», по которой как утверждает Потанин, можно было вызывать нечистую силу. И вот как заключает Потанин пассаж об обучении в пансионе: «Можете себе представить, какую путаницу все это образовало в головке талантливого мальчика!» [Потанин, 1969, 29] И священник, мало того, что содержал такую библиотеку, так еще и разрешал читать детям. Достоевский бы мимо такого случая не прошел, а Гончаров не

заметил, не увидел в своей жизни тот же тип священника, на который указал его оппонент.

Почему? Представляется, потому, что принципы обобщения действительности различные. 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. Так, в образе священника-франта Достоевский увидел *прообраз* нарождающегося в русской жизни того времени *обмирщения* священства и *прообраз* того нового пути, который соблазняет русского человека.

Вместе с тем, в принципах типизации, свойственной Гончарову, тоже присутствует момент символизации. Только характер символики, мера ее насыщенности отличается от типизации у Достоевского.

Исследователь В. Мельник пишет о том, что «"Обломов" как роман о драматической и закончившейся неудачно попытке истинного христианского покаяния и исправления своей жизни отталкивается от евангельской притчи о зарытом таланте» [Мельник, 2008, 247].

В произведении встречается образ, который подтверждает этот тезис. Когда Штольц пытается изменить жизнь Обломова, он настаивает на том, что медлить нельзя: «Теперь или никогда – помни! – прибавил он, обернувшись к Обломову...» [Гончаров, 1998, 185] Описывая размышления Обломова над словами друга, автор использует образы притчи о зарытых талантах: «Вслушиваясь в это отчаянное воззвание разума и силы, он сознавал и взвешивал, что у него осталось еще в остатке воли и куда он понесет, во что положит этот скудный остаток» [Гончаров, 1998, 186]. *Понести и вложить остатки воли* – это перифраза притчевого образа отдания денег в рост. Наличие христианской символики, казалось бы, позволяет говорить о духовном символизме, так как идейно-образный мир и сюжет романа раскрывают

содержание внутреннего мира героев в свете евангельской притчи о талантах. Но духовного символизма у писателя не получается, так как текст Св. Писания, в данном случае притча, является для Гончарова не более чем средством выражения своих идей.

Если пытаться «читать» образы романа в ключе евангельской притчи, то получится, что человеком, приумножившим, данные ему таланты, окажется Штольц. Это и отмечает Мельник, но тут же ученый вынужден указать на то, что Штольц еще менее духовен, чем Обломов. Удвоение и учетверение капиталов он видит лишь в рамках чисто земной жизни [Мельник, 2008, 250].

Но в том-то и дело, что Гончаров не смотрит на изображаемую им действительность «глазами» притчи. Здесь очевидно *произвольное* толкование Библии. Как пишет М.В. Отрадин, в центре главной идейной коллизии произведения находится «сопоставление двух типов жизни, в одном из которых главное – цикличность, повторяемость событий, "пребывание", а в другом – направленное, необратимое движение, главенствующая роль "случайности", "изменение", "становление", т.е. сопоставление двух миров, центрами которых являются носители резко противопоставленных сознаний – Обломов и Штольц» [Отрадин, 1994, 96-97]. Исследователь обращает внимание на то, что Гончаров сравнивает Обломова с философом Платоном, который символизирует склонность к созерцательной, философской жизни в противоположность жизни практической, деловой, житейской, которую символизирует Штольц [Отрадин, 1994, 99].

В художественном мире романа эта противоположность сознаний героев получает черты антиномичности в том смысле, что в жизни каждого из них человеческое бытие в полноте духовной и практической жизни реализуется только частично: Штольц развил данные ему способности в области вещественного, но его сердце не ведает стремления к обретению духовного смысла жизни, стремления к тому, что выше вещественного; Обломов, напротив, хорошо понимает, что всякая деятельность должна быть проникнута высшим смыслом, но он не прилагает никаких усилий для ее практического воплощения. Представляется, что антиномичное видение своих героев является причиной симпатии писателя к каждому из них. Но это автор-

ское видение, хотя и включает в себя элементы евангельского слова, в целом остается внеположным евангельскому идеалу. Яркое свидетельство тому мы находим в характеристике внутреннего мира Обломова. Штольц, который и рассказывает историю своего товарища, называет душу того *чистой и девственной*: «Душа его была еще чиста и девственна» [Гончаров, 1998, 59]. Так же оценивает свою душу сам Обломов: «... никакое ярмо не тяготит моей совести: она чиста как стекло...» [Гончаров, 1998, 183] Понятие *чистой души* героя играет значительную роль в противопоставлении созерцательного Обломова и практически деятельного Штольца, так как раскрывает духовный смысл созерцательности. Но именно представление о *чистоте души* Обломова, как оно выражено в романе, отличается от евангельского идеала.

Н.Г. Комар в статье «Проблема семьи в романе И.А. Гончарова «Обломов» в контексте традиции древнерусской литературы (Обломов и Ольга)», где исследовательница отмечает, что понятие *чистоты сердца* религиозно по своей сути (никакая гуманитарная наука не оперирует категорией *чистоты*), и раскрывает христианское его содержание: «Чистое сердце – плод духовности, оно воспитывается долгим трудом над собой, и чем чище сердце человека, тем больше несовершенства он за собой замечает. <...>. Примечательно, что именно в признании своей неправоты и заложено развитие человека (осознал – исправил). Вот как понимается чистота сердца. В древнерусской литературе нет ни одного упоминания о святом, который бы признал чистоту и девственность своего сердца» [Комар, 2012, 198].

Подобный *модус бытия Библии* в художественном сознании Гончарова рождает и соответствующий тип символики, когда соотносительная пара понятий *внутреннее/внешнее* распределяется в смысловых пределах естественного символизма. Для иллюстрации остановимся на теме, которая на уровне тезиса совпадает у писателей, но раскрывается в творчестве не одинаково.

В романе «Обломов» Андрей Штольц на основании жизненного опыта и размышлений приходит к мысли о том, что миром движет любовь. «...Наблюдая сознательно и бессознательно отражение красоты на воображение, потом переход впечатления в чувство, его симптомы, игру, исход и глядя вокруг себя, подвигаясь в жизнь,

он выработал себе убеждение, что любовь, с силой Архимедова рычага, движет миром; что в ней лежит столько всеобщей, неопровержимой истины и блага, сколько лжи и безобразия в ее непонимании» [Гончаров, 1998, 348].

В «Братьях Карамазовых» о любви, как движущей силе говорит Зосима: «...для всех Слово, все создание и вся тварь, каждый листик устремляется к Слову, Богу славу поет, Христу плачет, себе неведомо, тайной жития своего безгрешного совершает сие» (14; 268).

У Гончарова любовь суть природная сила, которая в человечестве проявляется в виде любви мужчины и женщины. Будучи земным, природным началом, такая любовь определяется определенным законам и доступна научному исследованию: «Хотя любовь и называют чувством, безотчетным, рождающимся как болезнь, однако ж и она, как все, имеет свои законы и причины. А если до сих пор эти законы исследованы мало, так это потому, что человеку, пораженному любовью, не до того, чтобы ученым оком следить, как вкрадывается в душу впечатление, как оковывает будто сном чувства, как сначала слепнут глаза, с какого момента пульс, а за ним сердце начинает биться сильнее, как является со вчерашнего дня вдруг преданность до могилы, стремление жертвовать собой, как мало-помалу исчезает своя я и переходит в него или в нее, как ум обыкновенно тупеет или обыкновенно изощряется, как воля отдается в волю другого, как клонится голова, дрожат колени, являются слезы, горячки...» [Гончаров, 1998, 298]. Изучать любовь необходимо, потому что она, в качестве чувства, подверженного изменению, может оборачиваться как благом и истиной, так и ложью и злом. Поэтому Штольц задается вопросом: «Где же благо? Где зло? Где граница между ними» [Гончаров, 1998, 348]. Погружаясь в историю литературных типов любви, являющих примеры ложной любви, Штольц мучается дилеммой: «Что же это? Врожденная неспособность вследствие законов природы <...> или недостаток подготовки воспитания? Где же эта симпатия, не теряющая никогда естественной прелести, не одевающаяся в шутовской наряд, видоизменяющаяся, но не гаснущая? Каков естественный цвет и краски этого разлитого повсюду и всенаполняющего собой блага, этого сока жизни?» [Гончаров, 1998, 349]

Речь идет о том, чтобы земное, природное чувство увековечить, сделать вечным, непрекращающимся. Это возможно, по мысли Гончарова, если следовать простоте и естественности природы. Но для этого, полагает писатель, нужна смелость и независимость мысли, так как человечество привыкло мыслить *традиционалистски*. В образах Штольца и Ольги, любовь которых дана как идеал, подчеркиваются мотивы самостоятельности, новизны, естественности, ясности и простоты: «Штолец смотрел на любовь и на женитьбу, может быть, оригинально преувеличенно, но во всяком случае самостоятельно. И здесь он пошел свободным и, как казалось ему, простым путем; но какую трудную школу наблюдения, терпения, труда выдержал он, пока выучился делать эти «простые шаги». Ольга «идет почти одна своей дорогой <...>, что она идет по новой тропе, по которой ей приходилось пробивать свою колею собственным умом, взглядом, чувством» [Гончаров, 1998, 350]. Любовь, постигнутая как благо, наполняет жизнь смыслом, которые делает чувство непрекращающимся, вечным: «Не встречали они равнодушно утра; не могли тупо погрузиться в сумрак теплой, звездной южной ночи. Их будило вечное движение мысли, вечное раздражение души и потребность думать вдвоем, чувствовать, говорить!.. Но что же было предметом этих жарких споров, тихих бесед, чтений, дальних прогулок? Да все» [Гончаров, 1998, 352].

Наделение земного атрибутами полноты, совершенства, вечности на уровне художественного мышления задает соответственный тип образотворчества: функцию полноты берет на себя количественная характеристика – *да все*. Другими словами, количественная категория *все* берет на себя функцию *цельности*. Поэтому в образах романа «Обломов», содержащих обобщения большого масштаба и становящихся через то символическими, преобладает количественное начало, которое выражается наличием антитез и перечисления. Такое художественное мирозерцание предполагает категорию *типа*, посредством которой отображается реальность, доступная подсчету и научному изучению. Таким образом, *тип* здесь предполагает реальность в ее исключительно естественной, чувственной, составляющей.

Но тогда и понятия *внутренний/внешний* при таком мирозерцании будут располагаться в земном мире. Другими словами, духовный мир у Гончарова изоб-

ражается, как сказал бы свт. Игнатий Брянчанинов, вещественно. Подобное выражение и видение духовного принадлежит *естественному символизму*.

У Достоевского, напомним, миром движет Божия любовь. Сразу отметим, что земная любовь, любовь-страсть не является проявлением Божественной любви. Напротив, у Достоевского она замыкает человека на себе, в результате чего наступает отъединение, в котором он оказывается орудием зла. Так случается с Зиновием и таинственным посетителем Михаилом. Оба, под действием страсти теряют рассудок и становятся проводниками зла. В случае с Михаилом дело доходит до убийства. Любовь-страсть легко переходит в свое противоположное – ненависть (14; 269). Здесь, как и у Гончарова, встает проблема границ добра и зла, о чем красноречиво говорит Митя Карамазов. Но Достоевский не ищет ответа в истории или в своей способности мыслить и чувствовать, как это делает Гончаров. Он признает неразрешимость ее в рамках земной реальности, вне Бога. Эта идея выражена в словах Зосимы: «На земле воистину мы как бы блуждаем, и не было бы драгоценного Христова образа пред нами, то погибли мы и заблудились совсем, как род человеческий пред потопом» (14; 290). Любовь в романе не возводящая сила, а – дар Бога, возможность принять который возможно через покаяние. На вопрос Михаила, что он чувствовал, когда просил прощения на поединке, Зиновий рассказывает, как он просил прощения у слуги Афанасия: «...и раз только на эту дорогу вступил, то все дальнейшее пошло не только не трудно, а даже радостно и весело» (14; 274).

Здесь напрашивается сравнение. У Гончарова герои встают на новую дорогу, а у Достоевского на традиционную христианскую. И если Штольц и Ольга испытывают трудности, то Зиновий и Михаил свидетельствуют о радости и легкости. Вспоминается Евангельское: «Иго Мое благо и бремя Мое легко есть». С образом новой дороги у Достоевского связана наука, как и у Гончарова, но с противоположным знаком: «Посмотрите у мирских и во всем превозносящемся над народом Божиим мире, не исказился ли в нем лик Божий и правда Его? У них наука, а в науке лишь то, что подвержено чувствам. Мир же духовный, высшая половина существа человеческого отвергнута вовсе, изгнана с неким торжеством, даже ненавистью» (14; 284). Но именно через прикосновение к «мирам иным» жив человек (14; 290).

Здесь Достоевский, в стиле духовного символизма, демонстрирует видение земного мира сквозь мир невидимый. Поэтому он возводит любовь к Богу. Соответственно в типизации для Достоевского главное отобразить духовное видение мира, что, в свою очередь, предполагает духовный символизм.

Таким образом, в полемике между Достоевским и Гончаровым, помимо прочего, столкнулись два различных типа символизма — естественного у Гончарова и духовного у Достоевского.

§ 2.4. Литературная полемика Ф.М. Достоевского и М.Е. Салтыкова-Щедрина в контексте духовного и естественного символизма

В исследовательской литературе история полемики Ф.М. Достоевского и М.Е. Салтыкова-Щедрина описана достаточно подробно [Борщевский, 1956]. Если говорить в целом о содержании и характере спорных вопросов, то их можно обозначить как противостояние между философско-эстетическими концепциями идеализма и материализма. 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».

В 1863 году Щедрин в хроникальном обзрении «Наша общественная жизнь» дает трактовку данной картины в контексте полемики с критиками и писателями почвенного направления А. Григорьевым и Ф. Достоевским, которых он упрекает в «преувеличениях». Напротив, картина Ге таких преувеличений не содержит [Салтыков-Щедрин, 1968, 149]. Под «преувеличением» у Щедрина, как можно уяснить из контекста, понимается восприятие, истолкование мира через идею, вера в существование духовного мира, с которым связан мир видимый [Борщевский, 1956, 80].

Правда, далее он, казалось бы, выскажется как раз за преобладание смысла над материальным содержанием жизни: «Как только дело выходит из области интересов чисто материальных, она (толпа. – С.Ш.) почти всегда находится в недоумении, если не в глубоком невежестве. <...> Толпа отчетливо понимает выгоды, которые представляют хорошо устроенные пути сообщения перед дурными, дешевизна производства перед его дороговизною, легкий налог перед тяжелым, но она положительно хлопает глазами и недоумеует, когда до слуха доходят такие выражения, как «свобода», «убеждение», «право» [Салтыков-Щедрин, 1968, 150].

Таким образом, оценка картины Ге также содержит в себе, на первый взгляд, момент цельности, выводящей за границы материального становления. 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» [Салтыков-Щедрин, 1968, 154].

Суть события, его *таинство*, зерно, которое *всегда стоит перед нами и имеет свою преемственность*, то есть воспроизводится в истории – такое описание художественного смысла картины предполагает какое-то начало, остающееся в историческом становлении неизменным. На первый взгляд, это напоминает платоновскую идею.

Достоевский, спустя десять лет, в «Дневнике писателя», напротив, пишет о несоответствии между замыслом, художественным воплощением «Тайной вечери» и громадностью евангельского события. Свое видение картины писатель дает в контексте поэтики идеализма. Он критикует наивное представление, характерное для художественных направлений реализма и натурализма, согласно которому задача художника состоит в отображении чувственно данной действительности. Но такой действительности нет, утверждает писатель, имея в виду, что видимая, внешняя сторона действительности – это только часть ее, что полнота бытия включает в себя

«сущность вещей», то есть начала, недоступные внешним чувствам. Единственный верный способ познания действительности, таким образом, состоит в том, чтобы воспринимать бытие в идее (21; 75-76).

Далее Достоевский различает понятия исторической и текущей действительности (последнюю он называет жанром): «Историческая действительность, например, в искусстве, конечно не та, что текущая (жанр), — именно тем, что она законченная, а не текущая» (21; 76). *Законченный вид* исторической действительности включает в себя прибавку всего последующего развития события (21; 76). *Законченная действительность*, таким образом, предполагает не только завершение события, действия, но и проявление своей сущности, идеи, очевидно не явленной, когда действительность не приобрела законченный вид, когда она еще текущая. Проявление идеального в контексте рассуждений Достоевского об отображении действительности означает умение отыскать идею в ходе текущих событий, то есть умение увидеть не только естественную, феноменальную, причинно-следственную связь, но связь умную, духовную: «Задача искусства – не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая со всего многообразия однородных жизненных явлений» (21; 82).

Картину Ге «Тайная вечеря» Достоевский относит к жанру, хотя художник взялся изобразить историческую действительность, но смешал действительности – историческую и текущую, — что породило ложь: «По моему взгляду, эта пагубная ошибка (смещение действительности. – С.Ш.) замечается в некоторых картинах г-на Ге. Из своей «Тайной вечери», например, наделавшей когда-то много шума, он сделал совершенный жанр. Всмотритесь внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. Вот сидит Христос, — но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, которого мы знаем. К Учителю бросились его друзья утешать его; но спрашивается: где же и причем тут последовавшие восемнадцать веков христианства? Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г-на Ге, собравшихся

поужинать, произошло нечто столь колоссальное? Тут совсем ничего не объяснено, тут нет исторической правды, тут все фальшивое» (21; 76-77).

Итак, для Щедрина в картине Ге явлено таинство драмы, имеющей преемственность в истории, 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.

Надо сказать, что писатели, разнореча в оценке, в целом, понимают картину в соответствии с ее замыслом.

Щедрин увидел в образе Иуды трагедию личности в борьбе за национальную независимость своего народа [Салтыков-Щедрин, 1968, 153-154]. Известно, что Ге сочувственно отнесся к рецензии Щедрина на «Тайную вечерю» и отмечал, что щедринская интерпретация наиболее полно отвечает его замыслу [Салтыков-Щедрин, 1968, 622].

Интерпретация Достоевского — «обыкновенная ссора обыкновенных людей», — казалось бы, не совпадает с замыслом художника и истолкованием Щедрина. Да, здесь не говорится о борьбе за независимость народа, но Достоевский и не пытается раскрыть содержание «ссоры», так как смотрит на евангельское событие глазами самого Евангелия: на Тайной вечери Христос устанавливает таинство Евхаристии, чем предвозвещает Свою смерть и Воскресение, и что станет для христиан осью мировой истории как истории Церкви. 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.

Преемственность в этом контексте указывает на некое неустранимое начало в истории, воплощающееся в события-драмы, и уже тем самым предполагает символ. На символическую природу обобщений в творчестве Щедрина указал А.П. Ауэр:

«Почти каждая щедринская сатира скреплена такой логикой: в начале создается предельно обобщенный, даже символический образ мира, а затем показывается, как этот мир распадается и гибнет» [Ауэр, 1989, 93].

Какова же природа усмотренной логики? Ответ, на наш взгляд, следует искать в сфере художественного мирозерцания Щедрина. И здесь стоит обратить внимание на то, что источником его является представление о двоичном составе жизни, включающим в себя природу и свободу. Все, что есть в мире, есть либо чистая природа, либо комбинация природы и свободы. Природа в соединении со свободой дает личность. Соединение личностей в социальный организм, в свою очередь, происходит на основе природы, так что можно сказать, что в социальном личность продуцирует себя как природа. Соответственно, природа в соединении с личностью порождает историю с ее сменой социальных форм и влияет на личность. С этой точки зрения ход истории неумолим: «Человечество, хотя бы оно не было насчет этого и вполне согласно со мной в отвлеченье <...>, а будет следовать все той же дорогой, которой ему идти надлежит. В этом отношении над ним тяготеет фатализм, который, однако ж, совсем не есть фатализм в том смысле, как мы это слово понимаем, а просто подчинение тем законам, которые лежат в основании человеческой природы» [Салтыков-Щедрин, 1968, 396)].

Понятно, что влияние среды на человека внутри подобного мирозерцания считается очевидным фактом: «До какой степени решительно влияет среда на отдельные человеческие личности, до какой степени она перерабатывает (так у Щедрина. — С.Ш.) их, в этой мы убеждаемся на каждом шагу и многочисленными примерами» [Салтыков-Щедрин, 1968, 192].

Но, вместе с тем, историческая и социальная обусловленность личности не отменяет свободы – свобода, со своей стороны, неустранима. Вот это сочетание неумолимого хода истории, с одной стороны, и неустранимая человеческая свобода, с другой, создают, по Щедрину, специфику исторического развития. Что здесь имеется в виду? Свободу человек может проявлять правильно и неправильно. Правильное, естественное проявление свободы – это следование естественному ходу природы. В нравственной сфере эта естественная свобода совпадает с универсальными

идеалами социальных справедливости и равенства, которые окончательно еще не выработались. В основание этого идеала должна быть положена гармония частного, личного и общего, общественного. Гармония заключается в соблюдении обоюдных интересов [Салтыков-Щедрин, 1966, 372]. Интересы общества и отдельной личности должны совпадать в единой *истине*, под которой Щедрин понимает материальное и нравственное благосостояние: «Общество, как и всякий человек, отдельно взятый, стремится к истине, то есть к благосостоянию материальному и нравственному...» [Салтыков-Щедрин, 1966, 383]

Но есть и *неправильное* употребление свободы. Как это понимает писатель?

Здесь усматривается следующий ход рассуждений. Поиски *истины* должны опираться на свободное мышление. Специфика его состоит в том, что *истина* как таковая, абсолютная, (предельное сочетание материального и нравственного) до времени недостижима в силу относительности каждого отдельного мышления: «Я мыслю так, а не иначе, следовательно, я имею право так мыслить. А так как при этом я до поры до времени не признаю возможным истины абсолютной, то, стало быть, и своего образа мысли не признаю за непреложный, стало быть, рядом с ним признаю возможность другого образа мыслей... Что может быть терпимее? [Салтыков-Щедрин, 1968, 396]

В силу относительности как отдельного мышления, так и человеческих обществ есть опасность принять относительную, исторически обусловленную *истину* за *истину* абсолютную. Так, на место *истины* как таковой заступает *истина* сиюминутная, которая отображает *идеал минуты*. Истину с опорой на *идеал минуты* Щедрин назвал *призраком* [Салтыков-Щедрин, 1968, 384]. Вредность *призраков* в том, что они встают между человеком и его естественными потребностями к материальному благосостоянию и нравственности, вследствие чего происходит искажение и идеала, и естественных человеческих потребностей [Салтыков-Щедрин, 1968, 383-384].

А это, в свою очередь, делает возможным появление безнравственности. Получается, что неправильно понятая нравственность порождает безнравственность [Салтыков-Щедрин, 1968, 384].

Здесь Щедрин подошел к пункту, в котором природа и свобода вступают в непреодолимое противоречие: с одной стороны, среда оказывает определяющее воздействие на человека; с другой стороны, наличие *призраков* должно свидетельствовать о проявлении свободы общества и отдельного человека, которые могут искажать естественный ход истории. Если природа доминирует, тогда человек и человечество в наличии *призраков* невиновны; если же, напротив, преобладает свобода, тогда возникает тема ответственности общества и индивидуума.

Именно в этой точке проходит линия разделения между христианским пониманием человека и представленной у Щедрина материалистической антропологией, главенствующей в доктринах социалистического толка. Главный вопрос в этом аспекте стоит так: менять себя или мир. Христианство, соответственно, обращено к человеку, его внутреннему миру; социалистические течения видят решения всех проблем в социальных изменениях. Щедрин избирает путь внешних изменений, поэтому противоречие между природой и свободой решает в пользу природы: «Виновато ли общество в том, что так легко подчиняется владычеству призраков? Властно ли оно выбирать между тою или другою истиною? Нет, не виновато и не властно. Истина надумывается сама собою, почва нарастает исторически; следовательно, винить и некого, и не в чем» [Салтыков-Щедрин, 1968, 383-384]

Итак, можно сделать вывод, в истории, согласно Щедрину, постоянно повторяется драма разочарования в *призраках* и крушения их. А так как всякий новый *призрак* является по отношению к предыдущему более совершенным и близким к гармонии общественного и личностного, то появление и падение *призраков* и составляет суть исторического развития [Салтыков-Щедрин, 1968, 385-386].

В этом смысле можно только согласиться с исследователем М.Н. Назаренко, который уподобляет понятие *истории* у Щедрина категории *судьбы*: «В представлении Щедрина История — это активно действующая сила, безусловно — добавим от себя — наделенная собственной волей и в чем-то подобная Судьбе» [Назаренко, 2002, 6].

Глубина расхождения мирозерцаний Достоевского и Щедрина наиболее явно выразилась уже в полемике 60-х годов и касалась, по существу дела, вопроса

местонахождения ожидаемой гармонии и полноты бытия. Если для Достоевского таким местом был внутренний мир человека, его сердце, то для Щедрина это — мир социума.

Продумывая и художественно изображая пути социального преобразования мира и критикуя явления, этому процессу мешающие, Щедрин последовательно отказывается от понятий нравственности — добра и зла — и связанных с ними понятий веры, духовного мира как мерила человеческих побуждений и деятельности: «Вековой кодекс житейской мудрости гласит нам о существовании добра и зла, и однажды приняв это положение за истину неподвижную, делает ее мерилем всех наших побуждений, исходным пунктом всей нашей деятельности. Откуда взялось представление о добре и зле, почему оно укоренилось в такой степени, что мы и действительно не можем шагу ступить, чтобы не видеть несомненных признаков его существования, не прививное ли оно, не внесено ли в жизнь ошибочною практикой, — мы ничего этого не допрашиваемся, а просто принимаем на веру, что начало добра и зла составляет неизбежно закваску жизни. Отправляясь отсюда, мы уходим далеко: все проходящее перед нашими глазами, все доступное нашему пониманию распадается на две противоположные области: темную, в которой царствует зло, и светлую, в которой господствует добро. И затем очень легко возникает целая система, вооруженная разными арсеналами подробностей; является борьба духа с материей, из которых первый, конечно, преобладает, вторая, конечно, подчиняется; а так как практика беспрерывно опровергает это положение, к удовольствию материи, то, как пополнение к теории преобладания духа, изобретается другая теория — о несовершенстве сего мира и о некоторых таинственных наградах и наказаниях. Одним словом, тут возникает целый фантастический мир, до такой степени лишенный реальных оснований, до того непоследовательный и разрозненный, что отношение к нему утрачивает характер разумности и окончательно переходит на почву упований» [Салтыков-Щедрин, 1968, 403-404].

Отстранение нравственности как критерия оценки слов и дел человеческих означает отказ видеть в человеке сверхразумную и сверхчувственную глубину, которая доступна лишь духовному оку веры.

В качестве критерия социального бытия и человека сатирик выдвигает понятие справедливости: «Справедливость или лучше сказать правосудие выражается в правильной оценке известного порядка вещей, известного факта, известного действия отдельного человека. Это просто суд, на отправление которого имеет право всякий человек, обладающий способностью мышления» [Салтыков-Щедрин, 1968, 52]. «...Справедливость есть простой анализ факта, в связи с его историей и окружающей средой» [Салтыков-Щедрин, 1968, 55].

Анализ факта предполагает, как и указывает сатирик, наличие идеала, в свете которого справедливость только и может быть опознана в качестве таковой. А так как идеал еще не выработался, вполне не известен, то эта его неизвестность и составляет, надо думать, *таинство* истории. Но если содержание идеала еще не стало достоянием общества и социальной науки, то на его местонахождение Щедрин указывает определенно — это сфера потребностей и интересов человека, согласованная с потребностями и интересами других людей. Ожидаемое проявление идеала, что логически следует из хода мысли писателя, должно привести к единому пониманию справедливости, к единому критерию меры мира и человека. Другими словами, существующее разномыслие должно замениться единомыслием.

По существу, на формальном уровне, здесь сохраняется христианская истина о соотношении индивидуального и соборного сознания, согласно которой полнота мышления означает стяжание «ума Христова». Но это конструкция, в которой религиозное содержание заменено реалиями земного мира: на месте Бога поставлено общество; человек как образ и подобие Бога сведен к наделенному умом природному организму; любовь, вера, жертва, смирение и другие христианские добродетели замещены социальной справедливостью: «Смирение, в строгом смысле, есть не что иное, как принижение частной человеческой личности или в пользу другой такой же личности, или же в пользу личности более высокой и обширной, в пользу общества. Но, повторяем, разве это разрешает что-нибудь? Разве временными и даже постоянными жертвами человек достигает того, что составляет высшую цель его жизни, то есть деятельного наслаждения всеми определениями, которые лежат в основе его человеческого организма?» [Салтыков-Щедрин, 1966, 371-372] «Высший обще-

ственный идеал заключается совсем не в жертвах и принижениях, а в том, чтобы интересы частного лица и интересы общества шли рука об руку, не только не мешая друг другу, но взаимно друг другу помогая» [Салтыков-Щедрин, 1966, 372].

Сведение человека на уровень земных потребностей, в свою очередь, продиктовало и новое содержание сферы, уравнивающей круг желаний, сферы должного, из которой также вытесняется религиозное начало: нравственностью называется исполнение общественного должествования вне исполнения заповедей.

В произведении «Как кому угодно» Щедрин развивает тему долга: «Всегда меня удивляло, как это люди не исполняют своего долга. Как известно всем и каждому, вся жизнь человеческая есть ни что иное, как непрерывное служение всякого рода обязанностям, которые для блага нашего придуманы и кем следует утверждены. Человек рождается — его долг уважать родителей. Человек поступает в школу — его долг прилежно учиться и уважать наставников, человек женится — его долг руководить и наставлять жену, поступает на службу — его долг прилежно служить...» [Салтыков-Щедрин, 1968, 407]

Люди делятся по мере исполнения или неисполнения возложенных на них обязанностей: исполняющие долг деятельны, бодры, «охочи до женщин», имеют «любезный и веселый нрав»; небрегающие обязанностями бывают ленивы, «любят напиваться пьяны», «до женского общества не охочи», нрав имеют «тихий, но невеселый» [Салтыков-Щедрин, 1968, 408].

Само по себе понятие долга говорит о том, что его исполнение связано с трудностями, так как предполагает усилия над своей волей. Самопринуждение развивает способности человека, и прежде всего умственные [Салтыков-Щедрин, 1968, 409].

Единственная антропологическая проблема, усматриваемая здесь Щедриним, это проблема расхождения слов и дел, так как на словах большинство признает долг, но на деле его исполняют немногие. В цикл «Как кому угодно» вставлен рассказ «Семейное счастье», в котором писатель изображает барыню Марью Петровну Воловитинову и ее трех сыновей: и мать, и дети небрегут своими обязанностями, хотя хорошо знают, в чем они состоят [Салтыков-Щедрин, 1968, 435].

Очевидно, что решение проблемы Щедрина видит в самопринуждении, в труде. На это и отреагировал Достоевский в «Записках из подполья», написанных год спустя после «Как кому угодно»: «О, если б я ничего не делал только из лени. Господи, как бы я тогда себя уважал. Уважал бы именно потому, что хоть лень я в состоянии иметь в себе; хоть одно свойство было бы во мне как будто и положительное, в котором я бы и сам был уверен. Вопрос: кто такой? Ответ: лентяй; да ведь это неприятно было бы слышать о себе. Значит, положительно определен, значит, есть что сказать обо мне. <...> А я бы себе тогда выбрал карьеру: я был бы лентяй и обжора, но не простой, а, например, сочувствующий всему прекрасному и высокому. <...> Я бы тотчас же отыскал себе и соответствующую деятельность, — а именно: пить за здоровье всего прекрасного и высокого. <...> Я бы все на свете обратил тогда в прекрасное и высокое. Я сделался бы слезоточив, как мокрая губка. Художник, например, написал картину Ге. Тотчас же пью за здоровье художника, написавшего картину Ге, потому что люблю все прекрасное и высокое. Автор написал "как кому угодно"; тотчас же пью за здоровье "кого угодно", потому что люблю все "прекрасное и высокое"» (5; 109).

Образ лентяя, обжоры и пьяницы, очевидно, взят из цикла Щедрина «Как кому угодно». Иронически обыгрывая этот образ, Достоевский, тем самым, показывает, что человек не сводим к проблеме несоответствия между желанием и долгом, между словом и делом. Человеку для деятельности или даже бездействия нужно быть «уверенным» хотя бы в каком-то своем свойстве.

В письме от 26 марта 1864 года к брату Михаилу Достоевский замечает, что в повести «Записки из подполья» он *выводит потребность веры и Христа* (282; 73). В приведенном отрывке Щедрина «уверенность» хотя бы в чем-то — это ответ на вопрос: для чего. Ради чего трудиться или бездействовать — ради чего жить. На этот вопрос не могут дать ответа ум, воля и другие свойства человека по той причине, что ответ находится в области сердца, сердца, живущего верой или умирающего от неверия. Как скажет подпольный в диалоге с собой: «Вы хвалитесь сознанием, но вы только колеблетесь, потому что хоть ум у вас и работает, но сердце ваше развратом помрачено, а без чистого сердца — полного, правильного сознания не

будет» (5; 122). Вопрос исполнения долга — это вопрос волевого усилия, но для того, чтобы направлять свою волю в определенное русло, сердце уже должно знать целевую причину всякого действия.

Щедрин, напомним, как раз отказывается от веры, уповая на разум, на силу факта, на реализм. Но, что интересно, свершение ожидаемого идеала, который скрывается в таинственной поступи истории и который ждет своего полного раскрытия в деятельности ученых-социологов, тоже ведь не является фактом, очевидной реальностью, а значит также предполагает момент убежденности, веры. Другими словами, в мировоззрении Щедрина вера как категория жизненного целеполагания сохраняется, только присутствует в скрытом виде и направлена не на Бога, а на социальную гармонию.

И вот какая закономерность здесь прослеживается: религиозное сознание Достоевского глубину постижения Бога видит в человеке, в тайниках человеческого сердца; принципиально «заземленное» сознание Щедрина глубину видит вне человека, в *таинстве* истории. То есть, внерелигиозное сознание не способно увидеть бесконечную глубину *внутреннего человека*, так как неизбежно скользит по поверхности сознания.

И даже открытие, например, З. Фрейдом сферы «подсознательного» не дало ключ к глубине человеческого сердца, так как без религиозного опыта, всякий иной опыт, в частности, опыт позитивного научного изучения неизбежно станет опираться на очевидные для ума основания (так Фрейд всю проблему подсознательного свел к уровню человеческого пола). На эту закономерность и указал Достоевский словами: «О, если бы я ничего не делал только из лени». Конфликт между словом и делом, долгом и желанием не самый глубокий в человеке. В глубине *внутреннего человека* идет борьба ума с сердцем, плоти с духом. А расхождения слов и поступков, долга и желаний — выражение этих глубинных духовных процессов на уровне сознания.

Другими словами, в «Записки из подполья» выражено символическое мирозерцание в стиле духовного символизма. В творчестве Щедрина же преобладает

естественный символизм в его *органическом* варианте. Так, писатель очень часто говорит о человеке и обществе как организмах.

Правда, в романе «Господа Головлевы» есть сцены, где, кажется, изображаются глубинные движения души. Речь идет о раскаянии Иудушки в финале произведения. На этот счет есть исследования М.М. Дунаева и И.А. Есаулова. Ученые в целом одинаково оценивают финал романа как покаяние Иудушки.

По мнению Дунаева, проснувшаяся совесть не может помочь герою, и тогда на помощь приходит Бог: «И вот эстетическое постижение реальности прорывается к истине духовного уровня: бессилие человека может быть преодолено Божией поддержкой. Перерождение души Иудушки совершается после того, как он впервые истинно пережил в себе смысл события Страстной седмицы. <...> Символично: там, где Иуда гибнет бесповоротно, Иудушка открывает душу для милосердия Божия» [Дунаев, 2002, 308-309]. Завершающая сцена ухода Иудушки из дома в холодную мартовскую ночь в одном халате прочитывается исследователем как символ покаяния героя, идущего к могиле матери, что вымолить прощение у матери и у Бога.

По мнению Есаулова, итоговые страсти человеческие в романе «не только автором, но и самим героем (Иудушкой. – С.Ш.) сознательно проецируются на страсти Господни» [Есаулов, 1995, 136-137]. На это указывают, как пишет ученый, совпадение голосов автора и героя и «скрытое авторское сопоставление смертной испарины Иисуса Христа и капель пота соперяживающего ему героя» [Есаулов, 1995, 137]. «Центральный момент поэтики романа – возможность искупления вины героем и прощение его, связанное с этим искуплением. Прощение, несомненно состоявшееся в финале, имеет подчеркнуто новозаветный характер» [Есаулов, 1995, 139]. Правда, Есаулов все же оговаривается, что духовное содержание финальной сцены может «прорасти» и вне «индивидуальной воли биографического автора», а как «вектор русской духовности» [Есаулов, 1995, 143].

В данных работах по умолчанию предполагается, что автор романа «Господа Головлевы» хорошо знает не только букву, но и дух Евангелия в том смысле, что для Щедрина органично «глазами Евангелия» видеть мир, поэтому и финальная сцена прочитывается в рамках того, что мы называем духовным символизмом.

Но в произведении, представляется, отображаются совсем иные процессы, которые писатель выражает в стиле органического символизма. Напомним известное высказывание Щедрина об особенности современного ему романа: «Роман (по крайней мере, в том виде, каким он являлся до сих пор) есть по преимуществу произведение семейственности. Драма его начинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается. <...> Этот теплый, уютный, хорошо обозначившийся элемент, который давал содержание роману, улетучивается на глазах у всех. Драма начинает требовать других мотивов: она зарождается где-то в пространстве и там кончается. Покуда это пространство не освещено, все в нем будет казаться и холодно, и темно, и бесприютно. Перспектив не видно; драма кажется отданной в жертву случайности. Того пришибло, тот умер с голоду – разве такое разрешение может быть названо разрешением? Конечно, может, и мы не признаем его таковым единственно потому, что оно предлагается нам обрубленное, обнаженное от тех предшествующих звеньев, в которых собственно и заключалась никем не замеченная драма. Но эта драма существовала несомненно, и заключала в себе образцы борьбы гораздо более замечательной, нежели та, которую нам представлял прежний роман. Борьба за неудовлетворенное самолюбие, борьба за оскорбленное и униженное человечество, наконец, борьба за существование – все это такие мотивы, которые имеют полное право на разрешение посредством смерти. <...> Роман современного человека разрешается на улице, в публичном месте – везде, только не дома; и притом разрешается самым разнообразным, почти непредвиденным образом. Вы видите: драма начиналась среди уютной обстановки семейства, а кончилась бог знает где; началась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась получением прекрасного места, Сибирью и т.п.» [Салтыков-Щедрин, 1970, 33-34].

В чем главный «нерв» этого высказывания? Почему «современный роман» выходит за пределы семьи в открытое пространство? Что это за новые, более глубокие, чем в семье, причинно-следственные связи?

Традиционно в христианской культуре (какой и оставалась еще по преимуществу русская культура времен Щедрина) семья понимается как малая церковь, как такой союз людей, где главной движущей силой было стремление спасения. Именно

в семье органично вырабатываются христианские добродетели послушания, терпения, смирения, кротости и жертвы, то есть как раз те добродетели, в которых писатель не видит общественной пользы. Другими словами, за тезисом «драма вышла за пределы семьи» стоит не столько понимание того, что происходит повсеместный отказ от христианских основ семьи, сколько убеждение в том, что эти христианские семейные скрепы объективно, исторически, перестали быть системообразующими, сдерживающими.

И в этом смысле мы не вполне согласны с Дунаевым, который видит «вывернутыми наизнанку» истины Евангелия со стороны только героев романа, а не автора [Дунаев, 2002, 306]. В отношении героев это справедливо. Но правда и в том, что для самого Щедрина характерно такое же «вывернутое» сознание духовного содержания главной христианской книги, что выражается в *произвольном* ее толковании.

Так в первой главе «Семейный суд» возвращение в родовой гнездо промотавшего наследство старшего сына Степана Владимировича описывается в словах и сюжетной последовательности притчи о блудном сыне: «Лицо Степана Владимировича побледнело, руки затряслись: он снял картуз и перекрестился. Вспомнилась ему евангельская притча о блудном сыне, возвращающемся домой, но он тотчас же понял, что, в применении к нему, подобные воспоминания составляют одно обольщение» [Салтыков-Щедрин, 1972, 30]. Есаулов замечает, что здесь «опровергается истинность евангельского отношения к покаявшемуся человеку» [Есаулов, 1995, 137].

Но у Щедрина нет даже намека на покаяние, но написано про «признаки нравственного отрезвления» героя. Человек, познавший покаяние, видит виноватым себя, чего у Степана Владимировича нет. К нему приходит осознание бессмысленности своей жизни: «Вся его жизнь, исполненная кривлянья, бездельничества, буффонства, вдруг словно осветилась перед его умственным оком» [Салтыков-Щедрин, 1972, 29]. Это осознание трудно назвать не только покаянием, но даже и «нравственным отрезвлением», так как жизнь героя не изменяется. То есть, к событиям, описанным в первой главе духовный смысл евангельской притчи не имеет отношения.

«Евангельский текст» в романе, с одной стороны, играет роль выразительного средства; с другой стороны — и это главное — призван демонстрировать историческую неактуальность евангельских истин. Внимание Щедрина сосредоточено на иных причинно-следственных связях — на тех, которые помогают выявлять подоплеку «резких переходов» в судьбах современников.

Обратим внимание, жизнь главного героя «Головлевых» Иудушки начинается в семье, а заканчивается на улице. Причины трагедии семьи Головлевых видится Щедрину в крепостном праве и бездеятельности членов дворянских семей, имеющих крепостных. Финальной сцене предшествует пространное размышление о дворянских семьях: «Бывают семьи, над которыми тяготеет как бы обязательное предопределение. Особливо это замечается в среде той мелкой дворянской сошки, которая без дела, без связи с общей жизнью и без правящего значения, сначала ютилась под защитой крепостного права, рассеянная по лицу земли русской, а ныне уже без всякой защиты доживает свой век в разрушающихся усадьбах. В жизни этих жалких семей и удача, и неудача — все как-то слепо, не гадано, не думано» [Салтыков-Щедрин, 1972, 251]. Под удачей здесь понимаются случаи, когда в таких семьях появляются «молодые люди», способные устроиться безбедно и в условиях отсутствия крепостного права. Им удастся путем заискивания, протекции на какое-то время занять высокое место в обществе, но и их ожидает одинаковый конец: «Словом сказать, эти истинные делатели века сего, которые всегда начинают искательством и почти всегда кончают предательством» [Салтыков-Щедрин, 1972, 252]. Прецедентным текстом выражения «делатели века сего» является евангельское «века сего», относящееся к тем, кто цель своей жизни видит на земле. Но у Щедрина евангельское выражение переосмысливается, и речь идет о тех, кто живет «без связи с общей жизнью». Образ главного героя – Иудушки – являет такого «делателя», начавшего искательством, а закончившего предательством.

В целом же и удачники, и неудачники проходят одинаковые фазы деградации: «В течение нескольких поколений три характеристические черты проходили через историю этого семейства: праздность, непригодность к какому бы то ни было делу и запой. Первые две приводили за собой пустословие, пустомыслие и пустоутробие,

последний – являлся как бы обязательным заключением общей жизненной неурядицы» [Салтыков-Щедрин, 1972, 253].

Проснувшись у героя совесть и раскаяние нельзя назвать покаянием, так как, что показывает автор, к герою приходит мысль о самоубийстве, связанная с походом на могилу к матери: «Что-то громадное, которое до сих пор неподвижно стояло, прикрытое непроницаемой завесой, и только теперь двинулось навстречу, каждую минуту угрожая раздавить. Если б еще оно взаправду раздавило — это было бы самое лучшее; но ведь он живуч — пожалуй, и выползет. Нет, ждать развязки от естественного хода вещей — слишком гадательно; надо самому создать развязку, чтобы покончить с непосильною смутою. Есть такая развязка, есть. Он уже с месяц приглядывался к ней, и теперь, кажется, не проминет. "В субботу приобщаться будем – надо будет на могилку к покойной маменьке проститься сходить!" — вдруг мелькнуло у него в голове» [Салтыков-Щедрин, 1972, 260].

Уход ночью из дома в холодную мартовскую ночь в одном халате на могилу к матери и является самоубийством: «Порфирий Владимирович некоторое время ходил по комнате, останавливался перед освященным лампадкой образом искупителя в терновом венце и вглядывался в него. Наконец он решился. Трудно сказать, насколько он сам сознавал свое решение, но через несколько минут он, крадучись, добрался до передней и щелкнул крючком, замыкавшим входную дверь. На дворе выл ветер и крутилась мартовская мокрая метелица, посылая в глаза целые ливни талого снега. Но Порфирий Владимирович шел по дороге, шагая по лужам. Не чувствуя ни снега, ни ветра и только инстинктивно запахивая полы халата. На другой день, рано утром, из деревни, ближайшей к погосту, на котором была схоронена Арина Петровна, прискакал верховой с известием, что в нескольких шагах от дороги найден закоченевший труп головлевского барина» [Салтыков-Щедрин, 1972, 262].

Таким образом, Иудушка полностью повторяет путь Иуды — от сребролюбия к предательству и самоубийству. Единственное, но и самое главное, расхождение заключается в содержании предательства. Иуда предает Христа. А что и кого предает Иудушка?

Из вышеизложенных философских и поэтологических воззрений Щедрина следует, что причину угасания рода Головлевых писатель видит не в нарушении христианских заповедей, то есть не в стиле духовного символизма, а в рамках символизма естественного, не выходящего за грань земного бытия.

В цикле «Как кому угодно», как уже говорилось, есть вставной рассказ «Семейное счастье». История семейных взаимоотношений Марии Петровны и ее сыновей стала прообразом истории семьи Головлевых. И нравственная оценка семьи Воловитиновых сохраняет свою силу и для понимания идейно-образного строя романа «Семья Головлевых»: «Из вышеприведенного выше примера уже само собой явствует, что здесь все действующие лица являются людьми недостойными: Марья Петровна — недостойною матерью, не понимающей, что долг всякой матери повелевает равно любить детей своих, Сенечка, Митенька и Феденька — недостойными детьми, не понимающими, что долг повелевает им уважать мать, хотя бы она была дурной матерью, а также взаимно любить друг друга. Все эти лица смотрят на природную связь, их соединяющую, как на что-то горькое, почти несносное; все только и ждут минуты, когда можно будет эту связь порвать! А между тем спросите у Марьи Петровны или у самого Сенечки: что такое союз семейственный? Марья Петровна ответит: «Как, батюшка, уж ты этого-то не понимаешь!» Сенечка же скажет: «Семейственный союз — это зерно союза гражданского, это алтарь, это краеугольный камень!» И, наверное, скажет это с полным убеждением, ибо очень хорошо сам понимает, что не лжет. Но если это алтарь, так и служи же ему! если это краеугольный камень, так и наблюдай же за его неприкосновенностью! Ясно ли?» [Салтыков-Щедрин, 1968, 435]

Таким образом, семья для Щедрина — это не домашняя церковь, а гражданский союз, выражающий «природную связь». И распадается такой союз от неисполнения его членами долга. Таковы же, надо полагать, и причины умирания рода Головлевых. При этом вплетенный в художественную ткань романа «евангельский текст» призван выразить эту идею.

Итак, символическое мышление Щедрина развивается в философско-эстетических границах материалистического мирозерцания. Развитие челове-

ства 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. И в этом смысле, он является *органической* модификацией естественного символизма.

§ 2.5. Творчество Л.Н. Толстого. «Анна Каренина» в восприятии Достоевского: символический аспект

В истории отечественной словесности имеет место примечательный факт: в одно время были написаны два романа о семье — «Подросток» и «Анна Каренина». Более того, и в том, и в другом произведении образ семьи насыщен разного рода символизмом.

Сравнительный анализ символических структур в произведениях дает богатый материал для построения типологии художественной символизации в литературе реализма. Тем более, есть отклик Достоевского на роман Толстого, где точки сближения и отторжения прорисованы с достаточной силой и полнотой. Причем, отклик Достоевского на роман Толстого обнаруживает различие между символическими структурами в указанных произведениях.

В «Дневнике писателя» за 1877 год Достоевский дважды обращается к роману «Анна Каренина» — в февральском выпуске и выпуске за июль-август.

В первом отклике писатель дает высокую оценку сочинению Толстого. Критерием оценки выступает предмет и мастерство изображения — Толстой изобразил *великую и вековую жизненную правду*. Под последней понимается способность

героев перед лицом смерти соприкоснуться с вечностью — смириться и покаяться друг перед другом (25; 52). Смирение и покаяние и делают возможным встречу с *той жизненной правдой*, в которую надо *верить* (25; 52) Заметим, что покаяние и смирение для Достоевского означают возможность встречи с реальностью вечной жизни, с духовным миром. Это и есть духовный символизм. Изображение внутреннего мира героев, лишенное перспективы духовных движений человеческой души, кажется Достоевскому скучным. Вот его характерное замечание о Вронском: «Но когда автор стал вводить меня во внутренний мир своего героя серьезно, а не иронически, то мне показалось это даже скучным» (25; 52). *Скучно*, потому что без духовных движений души, *внутренний человек* становится человеком *внешним*, плотским, ветхим.

Второе обращение к роману носит критический характер: Достоевский обнаруживает 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.

Как же чувство неприятия движения в русском народе в поддержку братьев-славян может осквернить чистую душу? Достоевский впрямую об этом не говорит, но прорисовывает границы того мира, в котором образ Левина проявится в его неправде, неестественности. В ткань своего слова о романе и современных событиях писатель вводит оппозицию *дух – буква*. Причем вводит исподволь: «...я пишу мой “дневник”, то есть записываю мои впечатления по поводу всего, что наиболее поражает меня в текущих событиях, — и вот я, почему-то, намеренно предписываю сам себе придуманную обязанность непременно скрывать и, может быть, самые сильнейшие из переживаемых мною впечатлений лишь только потому только, что они касаются русской литературы. Конечно, в основе этого решения была и верная

мысль, но буквенное исполнение этого решения неверно, я вижу это, уже потому только, что буква» (25; 195).

Верная мысль и неверное, буквенное, ее исполнение — в пространстве этого тезиса и будет разворачиваться мысль писателя. Далее речь пойдет о славянофилах, которые суть «духовный союз всех верующих в то, что великая наша Россия, во главе объединенных славян, скажет всему миру» свое новое, здоровое и еще неслышанное слово братского всемирного единения (25; 195). Здесь, наряду с верой появляется понятие *духовный*. Духовное начало подразумевает веру, а вот следовать слепо *букве* — *неверно*. Далее возникает тема бескорыстных целей России в войне — войне за свободу слабых и угнетенных (25; 197). Европа бескорыстному служению России не верит, и этого движения России не понимает по той причине, что ей надо теперь фактов понятных, *понятных на ее теперешний взгляд*.

И уже потом только Достоевский возвращается к «Анне Карениной». В романе проведен взгляд на виновность и преступность человеческую: захваченные в круговорот лжи, люди совершают преступление и гибнут неотразимо. Мысль эта, замечает Достоевский, на любимую и старинную европейскую тему. Но если в Европе вопрос решается двояким образом: либо буквенное исполнение написанного и сформулированного закона, либо отказ называть преступление преступлением, — то у Толстого показана *неисследимая глубина* человеческой души. Законы человеческого духа столь таинственны и неопределенны, что нет судей окончательных, а есть Тот, который говорит: «Мне отмщение и Аз воздам». Только Богу известна вся тайна мира и окончательная судьба человека. Поэтому главный пафос романа Толстого, как понимает его Достоевский, в том, что суд не принадлежит человеку, а только Богу. Увидев страшную картину падения человеческого духа в лице Анны, человек откажется судить преступника. И тут возникает тема *буквы*: «К букве, по крайней мере, не прибегнет» (25; 202). То есть, Толстой своим романом являет собой слово русской цивилизации, слово новое для современной Европы, для европейского, буквалистского, понимания преступления и вины.

Но образ Левина противоречит новому слову русской цивилизации. Как и европейцы, Левин не верит в бескорыстное и жертвенное служение народа (25; 202-

203). Парадокс в том, что герой в романе 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» (25; 203). Для веры мало акта воли и самомнения. Что же требуется? Почему вера Левина рушится от первого же столкновения с действительностью? 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» [Толстой, 1935, 387].

Буква и дух, сомнение и вера лежат в основе различного объяснения народного движения в пользу братьев-славян. Левин, а с ним и Толстой, указывают на низменные причины этого движения: «...В восьмидесятимиллионном народе всегда найдутся не сотни, как теперь, а тысячи людей, потерявших общественное положение, бесшабашных людей, которые всегда готовы — в шайку Пугачева, в Хиву, в Сербию...» [Толстой, 1935, 389] Достоевский не соглашается: «Но это было не так, дело это не в углу происходило, дело это всем известно, все могли видеть и убедиться, и все, то есть вся Россия, решили, что дело это — хорошее дело. Со стороны народа объявилось столько благородного, умильного и сознательного, что все прошлогоднее движение это, русского народа в пользу славян, несомненно останется одной из лучших страниц в его истории» (25; 210-211). И далее: «Но утверждать, что прошлогодние добровольцы были сплошь гуляки, пьяницы и люди потерянные, — по меньшей мере не имеет смысла, ибо, опять-так повторяю, дело это не в углу происходило, и все могли видеть» (25; 211). Было открыто также всем, что и правительство русское не запрещало оказывать помощь, так как давало, например, заграничные паспорта добровольцам. Поэтому и законничество Левина неуместно, так как «весь народ, сочувствуя угнетенным христианам, совершенно знал, что он прав,

что он ничего не делает против воли царя своего, и сердцем своим был заодно с царем своим» (25; 212).

Здесь обращает на себя внимание выражение из книги Нового Завета «Деяния святых апостолов» — *дело это не в углу происходило*, повторенное дважды. Эти слова принадлежат апостолу Павлу, который проповедует Христа Распятого и Воскресшего перед лицом царя Агриппы. Слова апостола о Воскресении из мертвых не принимает правитель Фест и объявляет Павла безумным, на что тот отвечает: «...я не безумствую, но говорю слова истины и здравого смысла. Ибо знает об этом царь, перед которым и говорю смело. Я отнюдь не верю, чтобы от него было что-нибудь скрыто; ибо это не в углу происходило. Веришь ли, царь Агриппа, пророкам? Знаю, что веришь. Агриппа сказал Павлу: ты немного не убеждаешь меня сделаться христианином» (Дн. 26: 25-28). Ответ Агриппы по существу дела есть ответ фарисеев, которые ведь тоже верили пророкам, но отвергли Христа потому что, по слову того же Павла, превыше Бога поставили свою праведность, заключавшуюся в буквальном исполнении закона. Признание Христа Богом требуют *веры* и *покаяния*, чего нет у Агриппы.

Таким образом, 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* (25; 216). «Дело это было ведено прямо, как Христово дело, а у многих, у очень многих в тайниках души их — именно как очистительное и покаянное дело» (25; 217).

И если народ соотносится со Христом, то Левин, соотносится с фарисеями. Но как это согласовать с высокой оценкой «Анны Карениной», данной Достоевским несколькими страницами ранее? Не противоречит ли христианскому идеалу сам Достоевский, когда защищает войну? Если Левин, напоминая о заповеди «не убий», называет войну *животным, жестоким и ужасным делом* и последовательно осуждает добровольцев, то Достоевский согласен с народом и царем, что участие русских добровольцев в войне дело хорошее. Получается, что Достоевский противоречит

заповеди «не убий», в то время как позиция Толстого такого противоречия не содержит. Но, по Достоевскому, противоречит себе именно Толстой. В чем тут дело?

Вопрос *противоречия* выясняется в смысловом пространстве Промысла: «А веру свою он (Левин. — С.Ш.) разрушит опять, разрушит сам, долго не продержится... Кити пошла и споткнулась, так вот зачем она споткнулась? ... Ясно, что все тут зависело от законов, которые могут быть строжайше определены. А если так, то, значит, всюду наука. Где же промысел? Где же роль его? Где же ответственность человеческая? А если нет промысла, то как же я могу верить в Бога?..» (25; 205-206)

Дело в том, что в христианстве различается Промысел общий и частный. Общий Промысел, то есть воля Бога о мире и человеке, явлен в заповедях и природе. Знание этого Промысла естественно, дано человеку, всеяно в него. Но помимо этого Промысла, есть Промысел частный, он касается каждой вещи, каждого человека в отдельности. О частном Промысле пишет прп. Максим Исповедник: «Ежели велико и непостижимо различие людей — каждого по отношению к каждому — и переменчивость каждого по отношению к самому себе в образе жизни и нравах, и мнениях, и произволениях, и желаниях, в знаниях же и потребностях, и намерениях, и самих помыслах душ, которые почти что беспредельны, и во всем, что каждый день и час изменяется вместе с прилучающимися обстоятельствами..., то всяческая необходимость належит и Промыслу, охватывающему все и каждое своим предвидением, казаться различным и многообразным, и сложным, и распространяющимся по мере неохватности преумноженных творений Божиих, и приспособливаться каждому на пользу во всем и во всяком смысле до малейших движений души и тела» [Максим Исповедник, 2006, 170-171]. Частный промысел, в отличие от общего, не очевиден, не дан естественным образом. Но это не означает, что его нет, что он не открывается. Узрение частного Промысла предполагает доверие к Богу, стремление принять все случающееся, как случающееся ко благу, хотя бы смысл этого и не понятен.

Стремление видеть во всем случающемся момент блага составляет основу христианского понимания достоверности, достоверного знания, так как благо во всякой вещи и всяком событии суть проявление воли Божией. А знать волю Бога означает знание существа дела: «Только тот знает причины и основания сущего, тот

знает все о мире, кто стремится исследовать волю Божию» [Григорий Палама, 2007, 134-135]. Но знание воли Божией о мире предполагает веру, это знание нельзя свести к интеллектуальной процедуре подведения событий и смыслов Священного Писания под события и смыслы повседневности. Иначе это будет уже не христианство, так как видимым образом общий Промысел может противоречить частному. Как сказал св. Иоанн Златоуст, иногда убить означает исполнить волю Божию, а не убить может означать нарушение воли Бога [Иоанн Златоуст, 1898, 679].

Так вот, Толстой говорит о вере в общий Промысел, который веры как подвига, веры деятельной как раз и не требует. Приведем слова из символа веры, написанного после «Анны Карениной»: «Верю, что воля Бога яснее, понятнее всего выражена в учении человека Христа... Верю в то, что истинное благо человека в исполнении воли Бога, воля же Его в том, чтобы люди любили друг друга и вследствие этого поступали бы в другими так, как они хотят, чтобы поступали с ними, как и сказано в Евангелии, что в этом весь закон и все пророки» [Толстой, 1952, 251-252]. То есть, воля Бога уже явлена, это некоторая данность, так что на долю человека остается только процедура подведения истин вероучения под действительность. *Вера* при таком подходе оказывается *фигурой речи* – не более. Поэтому и вера Левина, как точно заметил Достоевский, не есть вера.

В соответствии с таким пониманием Промысла, когда частный Промысел исключается, а его место заступает Промысел общий, выстроен и сюжет «Анны Карениной»: Толстой показывает, что происходит с теми, кто нарушает заповедь. Религиозная проблематичность такой веры малозаметна до тех пор, пока мы остаемся в границах созданного художественного мира, но как только происходит выход в реальность и требуется дать оценку реальному событию — отношение к войне за свободу балканских славян — тут недостаточность знания *буквы* Евангелия проявляет себя со всей очевидностью. Что и отметил Достоевский, герой которого в романе «Подросток», заметим, ищет именно волю Бога о мире и о человеке.

Свт. Николай (Велемирович) в книге «Символы и знаки» рассматривает буквализм в контексте символического мирозерцания. Он пишет о том, что буквализм является разновидностью идолопоклонства, так как означает неспособность

проникновения сквозь чувственный/вещественный покров бытия [Николай (Велемирович), 2016, 35]. *Буква* при этом, что неизбежно, берет на себя функцию *духа*, или же, словами свт. Игнатия Брянчанинова, *духовное* понимается *вещественно*.

Об этом же пишет и Достоевский. Ведь почему Левин не видит существа дела, не видит духовного смысла в балканских событиях и в движении русского народа в поддержку балканских славян? Почему то, что скрыто от образованного Левина, открыто простому народу? 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 тот тип символики, который мы называем духовным символизмом, но мировидение без покаянной веры неизбежно приводит к тому, что познавательная стратегия начинает строиться на иных началах. Художественный мир «Анны Карениной» создан с опорой на естественный разум. Соответственно, и тип символики здесь относится к естественному символизму.

Остается еще важная грань: как сказывается различное понимание веры, Промысла на художественном уровне? Достоевский не развил этот вопрос, но направление его мысли задает путь, по которому можно пройти.

Известно, что смысловое, порождающее начало символизма Достоевского связано с Евангелием: писатель видел вхождение Бога в события современности. Но это было у писателя прозрением, откровением, опытом веры, а не интеллектуальной процедурой. Христианское мирозерцание требует такого типа символизма, согласно которому Христос является центром, точкой отсчета всего в мире. Когда всякая вещь, событие центрируются через Бога, возникает вертикаль, лестница восхождения. Следует иметь в виду, что такой символизм не результат творческой способности, присущей художнику как данность, а всякий раз подвиг веры, так как

единственное, на Кого может опереться христианин – на Бога. Ни разум, ни метод, ни математика, ни сомнение, ни герменевтические процедуры – ничто в мире не может дать такой твердой опоры в познании. Напротив, опора на что-то вне Бога, понимается в христианстве как знание недостоверное.

С этой точки зрения, интересен разговор Подростка с Версиловым. Последний упоминает картину Клода Лоррена «Асис и Галатея», которую называет Золотым веком. Почему? В мифе об Асисе и Галатее выражена важнейшая для культуры античности мысль. Асис – сын лесного божества, Галатея – морского. Когда погибает Асис, Нептун, отец Галатеи, превращает Асиса в реку. Что бы ни происходило, в мире есть нечто непреходящее, то, что остается всегда. Таким началом в мифе оказывается вода. В философских поисках Платона, например, вода станет идеей и т.д. Мечта о Золотом веке – мечта о полноте, безущербности бытия, которое никогда не заканчивается. И что бы ни происходило, даже если человечество откажется от Бога, оно перенесет свою любовь с идеи бессмертия на все временное. То есть, по Версилову, то вечное, что есть в человеке — это способность к любви. Поэтому и увенчивается картина Версилова образом Христа на Балтийском море. Асис-река и Балтийское море — это символ того твердого, того вековечного, что остается всегда пребывающим. И поэтому не так важно, есть вера в бессмертие или нет: всечеловеческий опыт безбожия оканчивается приходом Христа. Если есть опора на что-то вне Бога, вера не важна. И когда Подросток спрашивает Версилова о вере в Бога, тот отвечает: «Друг мой, это — вопрос, может быть, лишний. Положим, я и не очень веровал, но все же я не мог не тосковать по идее» (13; 378). И вот герой ищет опоры в жизни, ищет Бога-Отца, а отец по крови предлагает ему версию, или, другими словами, фантазию.

Все эти соображения имеют непосредственное отношение к художественному мировидению Толстого, для которого характерен ход мысли, продемонстрированный Версиловым. Вот что пишет Маклаков: «По своему мирозерцанию Толстой был человеком современных воззрений, тем, что мы называем позитивистом. Он был слишком умен, чтобы понимать, что разум наш ограничен; но, признавая огра-

ниченность разума, он не допускал и того, чтобы разум мог узнать абсолютную истину в порядке веры и откровения» [Маклаков, 2000, 685].

То есть ни разуму, ни Богу довериться Толстой не мог. На что же опираться? Тогда происходит замещение: земному придается атрибут божественного. По слову Паперного, мир не признается творением Бога, но рассматривается Толстым как его непосредственное проявление. То есть Бог в мире есть как данность, как неустранимый атрибут бытия. Есть он и в человеке, и познается нравственной жизнью, подчиненной законом любви [Паперный, 2000, 804-805]. Как говорит Толстой, всякий добрый поступок увеличивает благо, а всякий злой — уменьшает его. Здесь не нужен подвиг веры, не нужен поиск воли Бога, нет надобности и в делах веры — покаянии. Бог, получается, вообще не нужен. Он вложил в человека все необходимое, дело человека своими силами увеличивать добро и уменьшать зло. То есть, если в теории у Толстого и говорится о признании Бога и о необходимости веры в Него, то, по факту, познание бытия совершается у писателя с опорой на человеческий естественный разум. Противоречие между целью романа — показать жизнь в свете вековой правды, — и фактическим художественным мышлением Толстого и обнаружил Достоевский.

На художественном уровне такое мирозерцание выражается в видении мироздания без духовной вертикали, так как Бог заключается в мире, в вещах, в человеке, в природе. Стремиться некуда за пределы тварного бытия. Но как же тогда связаны все вещи и события мира?

Символика в «Анне Карениной» основана на приеме симметрии — в сопряжении событий, характеров, образов, мотивов становится очевидной внутренняя структура произведения, его художественный смысл.

Приведем пример. Левин приезжает в Москву и встречается со старшим братом Сергеем Ивановичем и Стивой, с которыми предполагает говорить о — о деле всей жизни — о своей женитьбе. Сцены встреч выстроены симметрично: и там и там встречу сопровождают посторонние люди, и там и там заходит речь о хозяйстве, о земстве. Но если предполагаемый разговор со Стивой состоялся, то от разговора с братом Левин отказывается. Почему? Создание семьи для Левина является делом

продолжения жизни, делом любви. Важнее этого дела нет на земле. Это то вековечное, что связывает человека с универсумом, с вечностью. Перед этим делом нет глупых и разумных, нет богатых и бедных, аристократов и мужиков — все равны. Особенность Стивы в том, что он со всеми на равных, он не делит людей, а Сергей Иванович говорит с Левиным покровительственно. И это неестественно, искусственно. Таким же искусственным, формальным, представляется Левину и разговор брата с философом, так как Сергей Иванович и его ученый собеседник самое существенное, с точки зрения Левина, обходят, а обсуждают частности. Так в сцеплении событий выявляется внутренний мир Сергея Ивановича и Стивы в какой-то своей важной грани.

Стоит сказать, что тип символизации, присущий Толстому, относит нас к эстетике античности, когда соотношение внутреннего и внешнего, и всех элементов космоса виделись в сочетании ритма и симметрии. Эти выразительные структуры свидетельствовали о том, что у первых античных мыслителей не было представления о принципиальном различии сфер идейной и вещественной, а сама стихия вещественного/чувственного играла роль и внутреннего, и внешнего, то есть когда сами по себе физические элементы брали на себя функцию идейного, мысленного, логического. Подобное явление возникает по той причине, что понятие духовного неустранимо из мышления, и если этой сферы не предполагается, то происходит замещение: материальное начинает выполнять функцию духовного. Но поскольку, при формальном различении духовного и природного, по факту, выхода из сферы физического, природного не происходит, постольку области духовного и природного неизбежно остаются и воспринимаются изоморфными. Таким образом, можно сделать вывод, когда в выразительной сфере закон симметрии оказывается преобладающим, это свидетельствует о том, что в данном случае мы имеем мир без духовной вертикали.

Но здесь встает проблема познания: как оценивать, осмысливать события? Что будет при этом точкой отсчета, критерием достоверности? Почему, например, внутренний мир Левина, Стивы и Сергея Ивановича выявляется через оппозицию *естественность–искусственность*? Суть проблемы для Толстого состояла в том, что, с

одной стороны, никакого критерия вне человека он не признавал, но и опору исключительно на человеческий разум, на рационализм, писатель отвергал, так как видел в этом субъективизм. Объективности в «Анне Карениной» Толстой достигает посредством отказа от единой точки отсчета в осмыслении конкретных событий и образов романа и введением полицентричности. И если в приведенном примере лакмусовой бумажкой, проявляющей внутренний мир героев, является оппозиция *естественность–искусственность*, то в романе в целом эта оппозиция не является единственной, первоисточной. В другой ситуации возникает и другая точка отсчета. Так, Анна приезжает в Москву, встречается с детьми Облонских. Дети проникаются симпатией к Анне. Но это — до бала. После бала — вот она симметрия событий — они от нее закрываются. Почему? На балу что-то состоялось, с Анной произошла какая-то перемена. Дети, в данном случае, та же лакмусовая бумажка, та же точка отсчета. Казалось бы, мы получаем всякий раз объективную картину. Но это мир без единого центра, потому что и дети в романе не являются главной точкой отсчета. То же самое наблюдается и в описании внутреннего мира человека. Ольга Сливицкая в своем исследовании о человеке в мире Толстого замечает: «В глубинах сознания нет единого источника, в котором, как в точке, сходятся все линии, а есть неинтегрируемое множество различных импульсов» [Сливицкая, 2009, 86].

В связи с вышеизложенным возникает вопрос: каков критерий отбора всякий раз возникающей смысловой предметности как точки отсчета? Насколько можно судить, на этом этапе воплощения замысла у Толстого появляется то, что похоже на решение логической задачи. Почему в приведенном примере с Анной вводятся дети? На фоне детской непорочности *нечистота* сердца выявляется со всей очевидностью. По такому же принципу вводится оппозиция *естественность–искусственность* — она выявляет жизненное отношение человека к универсуму: естественное, основанное на непосредственном влечении, или искусственное, основанное на предзаданных стратегиях разума. И хотя Стива нарушает законы нравственности, он не способен сознательно противопоставить себя законам универсума, как это делает Сергей Иванович, когда защищает такое *противоестественное* дело, каким является война. Одним словом, женитьба — дело естественное, война —

напротив. Так и появляется оппозиция *естественный–формальный/искусственный*. Это, повторим, решение логической задачи: надо правильно подставить. То есть, происходит подведение одного под другое. Таким образом, Толстой, с одной стороны, отказывается от рационализма, но каждая сцена в романе, с другой стороны, решена логически, то есть, по факту он опирается на разум. И у него всякий раз возникает версия события. Это то, о чем писал Достоевский: как только человек начинает опираться на что-то вне Бога, в процессе познания это оборачивается версией, так как разум текуч — тезис оборачивается антитезисом и так до бесконечности. Достоевский и назовет это *буквой*, то есть подведением реальности под правило.

И вот когда Левин начинает говорить о войне за свободу славян, то процедура логического подведения одного под другое становится очевидной. Есть заповедь *не убий*. На войне убивают. Следовательно — война есть жестокая, бесчеловечная вещь. Это и проповедует герой. Но здесь стоит напомнить высказывание святителя Иоанна Златоуста о том, что иногда убийство может быть исполнением воли Бога. Если же частный Промысел подменяется общим, то это и будет *буквализмом*, в основе которого лежит версия.

Как уже говорилось, в символе выражается касание познавательных сил человека со сферой неизменного. И у Достоевского, и у Толстого мы находим символический уровень мироздания — писатели были согласны в том, что источник познания и оценки текущих событий находится вне их эмпирической данности. Эту мысль и высказывает Достоевский, когда говорит о *вековечной жизненной правде*, озарившей мир повседневности в романе «Анна Каренина». Но стратегии художественного познания области неизменного у писателей различаются, что обнаружилось в различной оценке ими борьбы балканских славян за свою свободу. Для Достоевского критерием истины был Христос: в постижении воли Бога он опирался на веру, на опыт «жизни во Христе». Соответственно, на художественном уровне у писателя складывается способ символизации, для которого бытийным, духовно-нравственным фокусом событий становится Христос.

В свою очередь, Толстой видел ограниченность человеческого ума в его возможности постигать мир невидимый, но религиозная вера не стала для него жизненной опорой. В связи с этим складывается эстетическая система, в которой нет единого центра, так как центром объявляется всякая точка бытия. И так как в процессе познания принимают участие все познавательные силы и способности человека, то неизбежно (даже если это сознательно не постулируется), по факту, какая-то способность оказывается основной. У Толстого фактической опорой в постижении *вековечной жизненной правды* стал естественный разум. На уровне художественного символизма такое противоречивое сочетание теоретических утверждений и познавательной практики выразилось в преобладании приема симметрии и позволяет утверждать, что символическое мировидение писателя развивалось в стиле *естественного символизма*.

Нацеленность на постижение духовного смысла явлений и событий предполагает духовный труд над собой и рождает такой тип мироотношения, когда художник свое мирозерцание соизмеряет с идеалом. Для Достоевского это был идеал Христов. Духовное и художественное направление писателя было связано со все более глубоким постижением христианской веры в лоне, как он скажет, *родного Православия*. Это было постепенное усвоение начал православного Предания, с его установкой на *традиционное* толкование Св. Писания. В критических откликах на чужие художественные произведения и на чужое художественное творчество эта установка проявляется достаточно отчетливо, что мы и пытались выявить в данной части.

В отдельных произведениях, в богословских и философско-эстетических идеях духовных и светских русских писателей, рассмотренных выше, с такой же отчетливостью проявляется установка либо на *идеал Христов*, либо на естественный

разум, что на уровне символизации порождает либо *духовный*, либо *естественный символизм* и, соответственно, определенный подход в толковании Библии.

Выбор для рассмотрения писателей-современников, как уже отмечалось, определялся интересом к ним Достоевского.

Исключением, казалось бы, здесь являются творения свт. Игнатия (Брянчанинова), отклика Достоевского на которые мы не находим. Тем не менее, в библиотеке писателя была книга Брянчанинова «Слово о смерти». О самом же Святителе пишут, как о возможном прототипе старца Зосимы [Библиотека Достоевского, 2005, 120-121]. Книги свт. Игнатия, по преимуществу, посвящены раскрытию опыта христианской аскетики, то есть посвящены внутреннему миру человека или внутреннему человеку. Символическое мирозерцание Владыки являет образец духовного символизма: его толкования символического содержания Св. Писания, раскрывающие бездонные глубины человеческого сердца, вошли в сокровищницу святоотеческой словесности.

Значительное влияние на Достоевского оказало творчество Пушкина, о чем свидетельствует уже первый роман «Бедные люди», написанный в середине 40-х годов. На начало 60-х годов приходится первое отчетливое указание Достоевского на христианский контекст произведений любимого им писателя – это анализ повести «Египетские ночи». В статье «Ответ "Русскому вестнику"» он обращает внимание, на то, в повести выражен духовный смысл сцен из римской жизни времен упадка: «Пушкину именно было задачей <...> представить момент римской жизни, и только один момент, но так, чтоб произвести им наиполнейшее духовное впечатление, чтоб передать в нескольких стихах и образах весь дух и смысл момента тогдашней жизни, так, чтоб по этому моменту, по этому уголку, предугадывалась бы и становилась понятною вся картина» (19; 133). Анализируя внутренний мир царицы Клеопатры, Достоевский замечает: «От выражения этого адского восторга царицы холодеет тело, замирает дух... и вам становится понятно, к каким людям приходил тогда наш божественный искупитель. Вам понятно становится и слово искупитель...» (19; 137)

А в очерке «Пушкин» творчество любимого поэта Достоевский рассматривает уже в стиле духовного символизма, полагая, что в центре художественного мирозерцания Пушкина находится внутренний мир человека – человека как существа спасающегося. Именно степень духовной зрелости становится главным принципом предложенной в очерке периодизации в «деятельности великого поэта». Так, в частности, оценивая изображение человека Пушкиным в первый период, Достоевский замечает: «Фантастический и нетерпеливый человек жаждет спасения пока лишь преимущественно от явлений внешних; да так и быть должно: "Правда, дескать, где-то вне его, может быть, где-то в других землях, европейских, например, с их твердым историческим строем, с их установившеюся общественной и гражданской жизнью". И никогда-то он не поймет, что правда прежде всего внутри его самого...» (26; 138)

С писателями, художественному мирозерцанию которых был присущ тип естественного символизма, Достоевский вступает в полемику.

Символизм у Щедрина носит посюсторонний характер, так что частные проявления характера, поведение человека видятся писателю символами общечеловеческих социальных процессов. Особенно ярко различие символического видения у Достоевского и Щедрина выразилось в оценке писателями картины Ге «Тайная вечеря». Там, где Щедрин увидел глубину социальности, Достоевский обнаружил отсутствие духовного смысла.

Символические обобщения у Гончарова строятся на количественном принципе. По этой причине, в определении *типа* для него главными оказываются такие признаки/черты человека, которые очевидны для окружающих. Для Достоевского же определяющим началом художественной типологии является характеристика внутреннего мира человека, отношения человека с Богом.

Полемика Достоевского с Толстым центром своим имеет также проблему внутреннего человека. В сцене примирения героев у одра умирающей Анны Карениной Достоевский увидел изображение добродетели смирения, которая рождается в героях перед лицом смерти – изображение *великой и вековой жизненной правды*. Правда эта заключается в том, что духовное преображение человека есть реаль-

ность истинная по сравнению с реальностью суетной повседневной жизни (25; 52). Произведение, в котором в художественных образах изображается реальность внутренней жизни человека, предполагает духовный символизм. И «Анна Каренина», казалось бы, написана в стиле духовного символизма. Но, как уже говорилось, духовный символизм как тип символического мировидения предполагает духовное видение духовного мира. Такое видение означает Божественное откровение со стороны Бога и святость со стороны человека. С другой стороны, духовный символизм доступен не только святым, но и тем, кто живет в Предании Церкви и идет по пути, пройденному святыми. Только в этом случае имеет место не передача личного духовного опыта, а «повествование о созерцаемом». И вот до тех пор, пока Толстой создавал вымышленную художественную реальность, в которой, помимо прочего, проявлялись и законы духовного символизма, проблематичность изображения внутреннего человека в «Анне Карениной» не была очевидной. Но как только произошло соприкосновение художественного мышления Толстого с конкретным историческим событием современности, так тут же стало очевидным: автор «Анны Карениной» изображает внутреннего человека вне опыта непосредственной христианской веры, которая рождается из жизни в Церкви. Достоевский точно определяет, что изображение веры в образе Левина верой не является. Как утверждает Достоевский, Левину не хватает именно *духовности*. Такое указание на проблемную точку выявить источные, корневые для символической структуры «Анны Карениной» начала, которые актуальны для естественного символизма. Начала же духовного символизма в художественном мышлении Толстого являются не результатом его духовного опыта, а частью художественного вымысла.

ГЛАВА III. СТИЛИ СИМВОЛИКИ ДОСТОЕВСКОГО: ПУТИ К ДУХОВНОМУ СИМВОЛИЗМУ ПЯТИ РОМАНОВ

§ 3.1. История вопроса: от полемики С.Н. Булгакова и Вяч. Иванова до наших дней

Уже современники Достоевского выделяли в его творчестве символический аспект, хотя понятие *символа* при этом использовалось не всегда. Так, **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 [Соловьев, 1990, 295-301]. 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-христианскою*. 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* [Соловьев, 1990, 302-303]. Храмовое христианство означает христианство *внешнее*, фактическое. Домашнее христианство уже знает *внутреннюю* жизнь, но пока только индивидуальную, в то время как еще предстоит признание Христа в качестве всемирно-исторического начала всечеловеческой Церкви или Церкви вселенской [Соловьев, 1990, 303].

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». Русская история как часть истории человечества также проходит указанные стадии: сначала вызревает *тело* России; в царствование Александра II начинается процесс ее *духовного рождения*; синтезом должен стать процесс примирения в России западников и славянофилов, что, в свою очередь, должно стать началом примирения христианских Востока и Запада [Соловьев, 1990, 318].

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. Да, 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* [Флоровский, 2009, 381]. Напротив, для Соловьева первичен не человек и не его средоточие — *человек внутренний*, — а человечество. Отдельное лицо здесь только *индивидуализация всеединой сущности* или *всеединства* [Зеньковский, 2001, 490].

Таким образом, в антропологии Соловьева повторяется платоническая парадигма мировидения, согласно которой земной мир является отображением мира идеального. Такому мировидению соответствует *естественный символизм*. Представление о человечестве как едином *организме* и отождествление индивидуальности с всечеловечностью, так что *внутренний человек* соотносится с Душой мира — Софией, — выросло у философа из каббалистических идей. В этом смысле соловьевский символизм есть *символизм органический*.

Символизм Соловьева затем будет воспроизводиться в последующих отечественных религиозно-философских концепциях творчества Достоевского.

В.В. Розанов в начале 90-х годов XIX века пишет книгу «Легенда о Великом Инквизиторе», в которой так характеризует метод психического анализа писателя: «От этого психический анализ его (Достоевского. – *С.Ш.*) носит некоторые особенности: это есть анализ человеческой души *вообще*, в ее различных состояниях, стадиях, переходах. Но не анализ индивидуальной, обособленной и завершившейся внутренней жизни (как у графа Л.Н. Толстого). Не образы законченные, каждый со своим внутренним средоточием, движутся перед нами в его произведениях, но ряд теней чего-то одного: как будто различные трансформации, изгибы одного рождающегося или умирающего духовного существа. <...>. Он вскрывал перед нами тайники человеческой совести, пожалуй, развязывает и вскрывает в пределах своих сил тот мистический узел, который есть средоточие иррациональной природы человека» [Розанов, 1996, 35].

Как следует из высказывания, Розанов различает два уровня человеческой души – уровень индивидуального проявления конкретной души и уровень души как таковой. Другими словами, философ выделяет в душе духовное и психическое. 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*. И хотя ключевые слова данного типа символики — вера, покаяние, смирение и т.д., — у Розанова фактически присутствуют, того смыслового содержания, какое они имеют в святоотеческом богословии, здесь мы не находим. Достаточно сказать, что тема *веры* раскрывается мыслителем через сопоставление христианских конфессий [Розанов, 1996, 110].

В описании *внутреннего человека* Розанов использует понятия *иррационального*, *мистического*, *цельного*. Вот типичное его размышление по поводу внешнего и внутреннего человека: «... то, что мы наблюдаем в человеке, его поступки, слова, желания, все, что о нем знают другие и он знает о себе, не исчерпывает полноты его существа; в нем есть еще иное сверх этого, и притом главное, чего никто не знает.

Привязываться, любить в человеке мы должны главное: поэтому-то и любим мы его иногда вопреки всему, что видим в нем; напротив, ненавидеть в человеке мы можем только внешнее и не главное, какое-то обезображение, которому он подверг себя» [Розанов, 1996, 37-38]. В другом месте Розанов скажет о *ясной* и *непроявленной* частях души [Розанов, 1996, 64]. Таким образом, 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 1914 году состоялось заседание Московского религиозно-философского общества, посвященное инсценировке романа «Бесы» на сцене Московского Художественного театра. С докладом по роману выступил **С.Н. Булгаков**, а основным оппонентом, оспорившим некоторые тезисы докладчика, был **Вяч. Иванов**, который выступил практически с содокладом. Полемика как раз касалась характера символической образности в «Бесах».

Значительность этого события заключается в том, что символизм Достоевского был впервые осознан как проблема.

В статье «Основной миф в романе "Бесы"» Иванов называет произведение символической трагедией, а художественное метод Достоевского реалистическим символизмом: «Роман "Бесы" — символическая трагедия, и символизм романа — именно тот "реализм в высшем смысле", по выражению самого Достоевского, который мы называем реалистическим символизмом. Реалистический символизм возводит воспринимающего художественное произведение a realibus ad realiora — от низшей действительности к реальности реальнейшей. В процессе же творчества, обратном процессу восприятия, обуславливается он нисхождением художника от предва-

рительного интуитивного постижения высшей реальности к ее воплощению в реальности низшей – *a realioribus ad realia*» [Иванов, 1987, 437].

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*: «Итак, внутренний смысл случавшегося улавливает тот, кто различает под его движением сокровенный ход иных, чисто-реальных событий. Действующие лица внутренней реальной драмы — люди, но не как личности, эмпирические выявленные в действии внешнем или психологически постигнутые в заветных тайниках душевной жизни, но как личности духовные, созерцаемые в их глубочайших умопостигаемых глубинах, где они соприкасаются с живыми силами миров иных» [Иванов, 1987, 438].

Внутренний смысл событий скрыт в *тайниках душевной жизни*, изображение во «внешних действиях» «самых сокровенных состояний души» [Иванов, 1987, 498] — 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. В работе 1932 года «Достоевский. Трагедия. Миф. Мистика» Иванов пишет: «Итак, внутренний смысл случающегося улавливает тот, кто различает под его движением сокровенный ход иных, чисто реальных событий. Для этого требуется особое проникновение в сущность сверхиндивидуальных волей и в их отношение к воле отдельной личности. Действующие лица внутренней, реальной драмы — люди, но не как личности, эмпирически выявленные в действии внешнем, но, в первую очередь, как носители соборной воли, которая осуществляется в их действии. Это действие соопределяет их и ими определяется. В историческом плане они предстают перед

нами и как отдельные существа, и как органы некоей собирательной души, даже если лишь очень смутно сознают, — или не сознают вообще, — свою конкретную связь с сверхличным — и все же на свой лад личным — целым, к сфере которого они принадлежат» [Иванов, 1987, 519]. Соответственно, герои «Бесов» символизируют события, происходящие в умопостигаемой сфере — сфере, где действуют «Вечная Женственность», «Душа мира/Душа земли», «силы Зла», «Душа русская»: «Достоевский хотел показать в "Бесах", как Вечная Женственность в аспекте русской Души страдает от засилья и насильничества "бесов", искони борющихся в народе с Христом за обладание мужественным началом народного сознания. Он хотел показать, как обижают бесы, в лице Души русской, самое Богородицу (отсюда символический эпизод поругания почитаемой иконы), хотя до самих невидимых покровов Ее достичь не могут (символ нетронутой серебряной ризы на иконе Пречистой в доме убитой Хромоножки)» [Иванов, 1987, 523].

С одной стороны, здесь перед нами пример естественного, античного, символизма, когда планы земной жизни зеркально отображают события, происходящие в умопостигаемой сфере. С другой стороны, в отличие от античности, здесь все сферы — высшая и низшая — персонализированы, что говорит о христианском мировоззрении Иванова. Но это и не вполне христианское мировоззрение, а именно гностическое. Для иллюстрации достаточно сравнить симвоологические толкования в указанных работах о романе «Бесы» с гностической символикой. Так, Хромоножка символизирует Душу Мира и Богородицу, а всякий жест или поступок, слово персонажа трактуется как символ событий в умопостигаемой сфере: «Поэтому у нее (у Хромоножки. — С.Ш.) зеркальце в руке: Душа Мира созерцает себя непрерывно в природе» [Иванов, 1987, 524]. Сравним с гностической символикой Софии, как она выразилась в гностическом памятнике «Деяния Фомы»: «Произносимые ее (Софии. — С.Ш.) языком слова являются занавесью высшей истины. Ее шея — образ трех ступеней, которые создал первый Демиург. Обе ее руки указывают на хор счастливых эонов и на "врата града"...» [Лосев, 2000, т. 81, 369]

Булгаков в статье «Русская трагедия», написанной в 1914 году, определяет символическое мирозерцание Достоевского в понятиях Иванова: «Роман "Бесы",

как и все вообще творчество Достоевского, принадлежит к искусству символическому, причем символика его только внешне прикрыта бытовой оболочкой, он реалистичен лишь в смысле реалистического символизма (по терминологии Вяч. И. Иванова); здесь символизм есть восхождение a realibus ad realiora, постижение высших реальностей в символах низшего мира» [Булгаков, 1993, т. 2., 501]. Он также оперирует понятиями «Души мира», «Вечной Женственности», «Матери-Земли». Также 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: «В высшем, метафизическом плане нет более никакой сложности, никакой предустановленности: там последняя, завершительная, нагая простота последнего или, если угодно, первого решения, ибо время там как бы стоит, к этому решению восходит каждое действие или же вернее, из него каждое действие исходит. <...> Ибо здесь человек решает суд для целого мира и выбирает бытие, то есть бытие в Боге, или Ничто, то есть бегство от Бога в небытие. Вся трагедия обоих низших планов приносит только материал для построения и символы для выявления этой верховной трагедии конечного самоопределения богоподобного духа, акт его, только его свободной воли» [Иванов, 1987, 510]. Человек здесь в принципе медиум последствий выбора, который совершается хотя и во времени, но времени не принадлежит. Земная жизнь человека — символ события и событий в умопостигаемой сфере. Душевная борьба в человеке при этом объясняется как расщепление Я на части. Вот как описывается, например, внутренний мир Мити Карамазова: «Конечно, он (Митя Карамазов. — С.Ш.) пожелал отцу смерти. Как же относится это преходящее пожелание к категориям умопостигаемой воли? Не поет его страждущая душа "Да" и "Аминь" Творцу миров? Но все же часть его я волит иначе и ограничивает своим хаотическим проявлением первоначальную волю целого я, которая есть воля к Богу, то есть воля Божья, воля Сына к Отцу, она же воля Отца к

Сыну. Эта страстная часть внутреннего существа Дмитрия должна очиститься страданием, потому что страдает все, отдаляющееся от первоисточника бытия» [Иванов, 1987, 510-511]. Булгаков же видит выбор веры или неверия во времени человеческой жизни, как это и есть в христианском вероучении. Борьба веры и неверия составляет сущность земного существования: «Для Достоевского, так же как и для нас, прислушивающихся к его заветам, русская трагедия, есть по преимуществу религиозная, — трагедия веры и неверия. "Верую, Господи, помоги моему неверию", — вот что и в жизни и в творчестве Достоевского, а в частности, и в "Бесах", молитвенным и покаянным воплем вырывается из его души. Для него есть только одна правда жизни, одна истина — Христос, а потому и одна трагедия — не вообще религиозная, но именно христианская. Стремление ко Христу, бессилие быть с Ним и борьба с Ним бушующего своеволия — вот ее предустановленное содержание» [Булгаков, 1993, т. 2, 501]. 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. Поэтому не случайно Иванов увидел в статье Булгакова схематизм и морализаторство: «Так мне кажется, что он (Булгаков. — С.Ш.) слишком рано читает мораль героям Достоевского, слишком рано потому, что, как мне кажется, он, зачастую, недостаточно понял, проник во внутренний мир этих самых героев. <...> Но этот мир гораздо более значителен и сложен и, пожалуй что, этой мерке в простой схеме не мало не подлежит» [Иванов, 1999, 65].

Л.А. Гоготишвили полагает, что различие символических мирозерцаний Иванова и Булгакова проявляется в представлении о характере «референцирующей способности символа»: если у Булгакова, как представителя имяславия, символ именуется, то у Иванова мы встречаем неименное понимание символа [Гоготишвили, 2006, 20-41]. Речь здесь идет о том, что Булгаков всегда имеет в виду не Бога или человека вообще, а всякий раз говорится о конкретной ипостаси или конкретной личности. У Иванова, напротив, даже конкретное имя не указывает на отдельную личность. Например, в книге «Дионис и прадионисийство» устанавливаются имена бога Диониса. Что же само имя Дионис? Это имя только в аналитическом лингви-

стическом смысле. В реальности же, это принципиально не Кто, а Как, то есть символ определенного религиозного состояния.

Различное понимание символа стало причиной и различия символических интерпретаций. В частности, полемику вызвала трактовка символического содержания образа Хромоножки. Булгаков утверждал, что Хромоножка есть символ дохристианского, языческого мироощущения. Иванов увидел в ней, помимо прочего, символ Богородицы.

Символические интерпретации произведений Достоевского в рамках философско-художественных направлений символизма и имяславия не были единственными. На двадцатые года XX столетия приходится книга **М.М. Бахтина** о творчестве Достоевского. В 1929 году выходит книга «Проблемы творчества Достоевского», а в 1963 году было осуществлено переработанное второе издание работы с измененным названием «Проблемы поэтики Достоевского». Эта книга, как и творчество Бахтина в целом, до сих пор в литературоведении и в достоевсковедении, в частности, воспринимается в качестве значительного явления и вызывает многостороннюю полемику. Основное направление споров относится к определению философско-религиозной доминанты мысли Бахтина, которая прокладывала себе дорогу через идейные сплетения и разногласия философских школ и концепций неокантианства, феноменологии, персонализма, философии жизни, экзистенциализма, философии диалогизма и др., в чем-то с этими направлениями солидаризируясь, а чему-то противореча. Осложняет дело и то обстоятельство, что философские мысли ученого выражены отрывочно, зачастую конспективно — законченного философского трактата не сохранилось.

В задачи нашего исследования не входит ни вопрос мировоззрения Бахтина, ни история восприятия его концепции полифонического романа. Но есть одна проблема, так или иначе, связанная с темой символического мирозерцания Достоевского. Речь идет о христианском прочтении философии и поэтологии ученого. Так, И.А. Есаулов утверждает, что в контексте размышлений Вяч. Иванова о соборности в отношении к художественному мировидению Достоевского, «бахтинская концепция полифонии онтологически родственна идее православной соборности» [Есау-

лов, 1995, 132]. В свою очередь, Л.А. Гоготишвили, одна из авторов комментариев к семитомному собранию сочинений Бахтина, анализируя концепцию диалогизма и полифонизма, пишет о характере присутствия автора-творца в его творении: «... М.М.Б. (Бахтин. – С.Ш.) настаивал вместе с тем на функциональном присутствии автора в произведении <...>, то есть настаивал — если перевести это в религиозно-философский контекст — на наличии не субстанционального, но иного по своей природе касания Божественного и тварного миров. Если оценивать позицию М.М.Б. как лежащую в русле православия, то в качестве объясняющей посылки для понимания этой особой связи можно мыслить православный энергетизм, но в любом случае известен конечный символ бахтинского понимания этой связи – диалогизм (диалогизм поддается энергетическому, но не только энергетическому, толкованию)» [Гоготишвили, 1997, 392]. При этом ученая говорит о «запретности» категории символа у Бахтина, об ощущении «терминологической пустоты» в отношении символа [Гоготишвили, 1997, 389].

В связи с этим возникает вопрос: как христианское мирозерцание может быть несимволичным, если в христианстве говорится о мире духовном, невидимом для чувственного восприятия, и мире земном, видимом?

Гоготишвили, 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» [Гоготишвили, 1997, 389].

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.). Обычное у Достоевского явление парных героев объясняется этой же его особенностью. Можно прямо сказать, что из каждого противоречия внутри одного человека Достоевский стремится сделать двух

людей, чтобы драматизировать это противоречие и развернуть его экстенсивно» (Бахтин, 2000, 37).

Образы героев как драматизация внутренних противоречий. Это уже очень близко к пониманию художественного мирозерцания Достоевского времени написания «Преступления и наказания». Не случайно, начиная с этого романа писатель будет в ПМ (здесь и далее «подготовительные материалы». — С.Ш.) к романам прорисовывать образы героев во взаимосвязи. Так, Раскольников, Свидригайлов, Лужин будут объединены идеей власти; в ПМ к роману «Идиот» Ганя, Рогожин и Мышкин — уровнями любви и т.д.

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*.

Для Бахтина же личность человека — это его сознание: «Последней неделимой единицей была для него (Достоевского. — С.Ш.) не отдельная предметно-ограниченная мысль, положение, утверждение, а цельная точка зрения, цельная позиция личности. Предметное значение для него неразрывно сливается с позицией личности. В каждой мысли личность как бы дана вся целиком. Поэтому сочетаний мыслей — сочетание целостных позиций, сочетание личностей. Достоевский, говоря парадоксально, мыслил не мыслями, а точками зрения, сознаниями, голосами» [Бахтин, 2000, 65]. Цитата приведена из книги 1929 года «Проблемы творчества Достоевского». Весьма показательное высказывание. Спустя тридцать лет отождествление личности с сознанием будет выражено еще ярче: «Расширение понятия сознания у

Достоевского. Сознание, в сущности, тождественно с личностью человека: все в человеке, что определяется словами «я сам» или «ты сам», все, в чем он находит и ощущает себя, все, за что он отвечает, все между рождением и смертью» [Бахтин, 1997, 350].

Заметим: утверждение, что в каждой отдельной мысли вся личность дана целиком, предполагает *символ*. Но что такое «личность целиком» у Бахтина? То есть, на что символически указывает «каждая мысль»? На то же сознание, которым покрывается и соизмеряется, как представляется ученому, глубина *внутреннего человека*. В «1961 год. Заметки» слова Достоевского «найти человека в человеке» истолковываются в отношении сознания: «Самосознание как доминанта изображения героя. Но эта доминанта предполагает радикально новую авторскую позицию к изображаемому герою. <...> Дело идет именно об открытии такого нового целостного аспекта человека (личности или «человека в человеке»), которое требует радикально нового подхода к человеку, новой авторской позиции. «Человек в человеке» это не вещь, не безгласный объект, — это другой субъект, другое равноправное «я», которое должно свободно раскрыть себя самого» [Бахтин, 1997, 365]. Таким образом, выражение Достоевского «глубины души человеческой» принимают в бахтинском прочтении значение все того же сознания: «Достоевский сделал дух, т.е. последнюю смысловую позицию личности, предметом эстетического созерцания, сумел увидеть дух так, как до него умели видеть только тело и душу человека. Он продвинул эстетическое видение в глубь, в новые глубинные пласты, но не в глубь бессознательного, а в глубь-высоту сознания. Глубины сознания есть одновременно и его вершины (верх и низ в космосе и в микрокосмосе относительны)» [Бахтин, 1997, 345-346].

Но высказывание Достоевского о «человеке в человеке» не позволяет сводить внутренний мир к сознанию. Приведем фразу полностью: «При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я конечно народен (ибо направление мое истекает из глубины христианского духа народного), — хотя и неизвестен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему. Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то

есть изображаю все глубины души человеческой» (27; 65). В контексте концепции диалогизма, в основе которой находится отождествление человека с сознанием, в данном высказывании следует обратить внимание на два понятия — реализм и христианство. Если принять за истину тезис о том, что «глубина души» есть глубина сознания, тогда возникает вопрос: зачем тогда говорится о «полном» и «высшем» реализме? «При полном реализме» означает соответствие изображаемого явления требованиям законам земного бытия. Но «глубины души человеческой», что следует из контекста фразы, выше, превосходят эти законы, не укладываются в них. Следовательно, задача, которую себе ставит писатель, заключается в том, чтобы, сохраняя требования реализма, говорить о том, что выше реализма. Поэтому, кстати, и появляется выражение «реалист в высшем смысле», указывающее на реальность, превышающую «полный реализм». Если же понимать глубину души как глубину сознания, то есть такую глубину, которая тем не менее насквозь доступна осознанию, тогда высказывание Достоевского утрачивает смысл, так как сознание целиком укладывается в параметры «полного реализма».

И главное, что противоречит концепции Бахтина, это указание Достоевского на связь «глубины души человеческой», «человека в человеке» с «глубинами христианского духа народного». Очевидно, что понимание души человека у писателя истекает из христианской антропологии, раскрытой в святоотеческом богословии, и положения которой трудно согласуются с антропологическими представлениями Бахтина. В этом смысле характерно бахтинское прочтение «Записок из подполья»: ученый, что называется, «смотря не видит» христианского содержания приводимых им цитат из произведения. Типы *мечтателя* и *подпольного*, с точки зрения Бахтина, появляются в раннем творчестве Достоевского в качестве героев, «сознающих по преимуществу» [Бахтин, 2000, 47]. Так, человек из подполья воспринимается в перспективе внутреннего диалогизма; его слово «двуголосно», а в центре изображения — сознание. И в качестве примера приводится следующий отрывок из «Записок из подполья»: «"И это не стыдно, и это не унижительно!" может быть, скажете вы мне, презрительно покачивая головами. "Вы жаждете жизни и сами разрешаете жизненные вопросы логической путаницей <...> В вас есть и правда, но в вас нет целомуд-

рия; вы из самого мелкого тщеславия несете вашу правду на показ, на позор, на рынок... Вы действительно хотите что-то сказать, но из боязни прячете ваше последнее слово, потому что у вас нет решимости его высказать, а только трусливое нахальство. Вы хвалитесь сознанием, но вы только колеблетесь, потому что хоть ум у вас и работает, но сердце ваше развратом помрачено, а без чистого сердца — полного и правильного сознания не будет..."» (5; 121) Но содержание отрывка не позволяет утверждать, что в центре изображения только сознание и «двуголосое» слово, напротив, здесь мы имеем другой круг проблем.

Во-первых, трагедия Подпольного не в невозможности воплощения и не в «дурной бесконечности» самосознания, а в расхождении помыслов и дел, жизни сознания и поступка: «Скажите мне вот что: отчего так бывало, что, как нарочно, в те самые, да, в те же самые минуты, в которые я наиболее способен был сознавать все тонкости “всего прекрасного и высокого”, как говорили у нас когда-то, мне случалось уже не сознавать, а делать такие неприглядные деяния, такие, которые... ну да, одним словом, которые хоть и все, пожалуй, делают, но которые, как нарочно, приходились у меня именно тогда, когда я наиболее сознавал, что их совсем бы не надо делать?» (5; 102)

Во-вторых, расхождение мысли и дела является следствием расхождения ума и сердца, так как сознание — единственная жизненная опора Подпольного. В приведенном Бахтиным отрывке о сознании говорится через соположение с сердцем — о содержании жизни ума и о содержании жизни сердца. Так, «правдой» живет ум, а «целомудрие» — категория жизни сердца. «Ум работает», а сердце «развратом помрачено». Сердце с умом-сознанием связано напрямую: «без чистого сердца полного и правильного сознания не будет».

В-третьих, сам Достоевский главную идею повести связывал с потребностью веры. Вера является способностью сердца. Изображение сознания в контексте потребности веры указывает на причину его болезни — отсутствие веры у героя.

Таким образом, внутренний мир Подпольного изображается через соотношение двух начал в человеке: в плоскости изначального, природного единства и актуального разрыва ума-сознания и сердца.

Эта перспектива видения человека в «Записках из подполья» приводит нас к святоотеческому богословию молитвы, главная цель которой — соединение ума с сердцем, что означает, в свою очередь, соединение с Богом. После грехопадения все силы души в человеке, в том числе ум и сердце действуют разрозненно. Соединение ума и сердца, по усилиям молитвенного труда и христианской жизни, дается Божественной благодатью.

Начиная с романа «Преступление и наказание», образ человека строится писателем под знаком соотношения ума-сознания и сердца. В последнем романе Дмитрий Карамазов произнесет формулу, выражающую суть внутреннего состояния падшего человека: «Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой» (14; 100). В этом смысле, утверждать, что Достоевский изображает точки зрения, как полагает Бахтин, означает затронуть только часть антропологии писателя.

Отображение человека в перспективе духовного становления, что очевидно из приведенных примеров, не согласуется с тезисом Бахтина, высказанном в полемике с концепцией Б.М. Энгельгардта: ученый не соглашается с тем, что миры и планы романа даны как звенья, этапы диалектического становления единого духа. Отрицая наличие такого духа в произведениях Достоевского, Бахтин отрицает становление духа как таковое: «На самом деле это не так: ни в одном из романов Достоевского нет диалектического становления единого духа, вообще нет становления, нет роста совершенно в той же степени, как их нет и в трагедии...» [Бахтин, 2000, 34] А так как история духовного роста есть судьба, то, закономерно, и судьбу, по убеждению ученого, Достоевский и не изображал: «Не множество судеб и жизней в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множество равноправных сознаний с их мирами сочетаются здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события» [Бахтин, 2000, 12].

Но именно судьбы изображает Достоевский. Напомним, какой фразой хотел писать закончить «Преступление и наказание»: «ПОСЛЕДНЯЯ СТРОЧКА: Неисповедимы пути, которыми Бог находит человека» (7; 203). Когда повествование о герое разворачивается в перспективе взаимоотношений с Богом, то это и означает

изображение судьбы, что, в свою очередь, влечет за собой изображение духовного становления. Иначе найти «человека в человеке» невозможно, так как стратегия духовного роста заложена в человека и составляет существо жизни души. Душа не может пребывать вне движения: она либо развивается, либо деградирует. Таким видит человека христианство: «Когда же нам сказано *возрастайте*, то подразумевается человек внутренний и его возрастание в Боге» [Василий Великий, 2008, 446].

В согласии с христианской антропологией, герои Достоевского даны, как было сказано, в перспективе духовной динамики, в перспективе судьбы. Духовно возрастают Раскольников и Соня Мармеладова в «Преступлении и наказании», хроникер и Степан Трофимович в «Бесах», Аркадий Долгоруков в «Подростке», Митя и Алеша Карамазовы, Грушенька, Коля Красоткин, Зосима, «таинственный посетитель» Михаил в «Братьях Карамазовых».

В дальнейшем проблема символического мирозерцания Достоевского будет обсуждаться уже в эмиграции. Здесь следует выделить работы Н.А. Бердяева, К. Мочульского и Г. Мейера.

Как и Розанов, **Бердяев** пишет о том, что романы Достоевского посвящены исследованию *единого человеческого духа*: «Романы Достоевского — не настоящие романы, это трагедии, но и трагедии особого рода. Это внутренняя трагедия единой человеческой судьбы, единого человеческого духа, раскрывающегося лишь с разных сторон в различные моменты своего пути» [Бердяев, 1923, 17]. Предмет изображения у Достоевского — духовный мир: «Достоевский пребывает в духовном и оттуда все узнает» [Бердяев, 1923, 19]. Изображение это основано на символе: «Всякое подлинное искусство символично, — оно есть мост между двумя мирами, оно ознаменовывает более глубокую действительность, которая и есть подлинная реальность. Эта реальная действительность может быть художественно выражена лишь в символах, она не может быть непосредственно реально явлена в искусстве. <...>. Искусство Достоевского все — о глубочайшей духовной действительности, о метафизической реальности, оно менее всего занято эмпирическим бытом. <...>. Не реальность эмпирического, внешнего быта, жизненного уклада, не реальность почвенных типов реальны у Достоевского. Реальна у него духовная глубина человека,

реальна судьба человеческого духа. Реально отношение человека и Бога, человека и дьявола, реальны у него идеи, которыми живет человек» [Бердяев, 1923, 21-22]. Мыслитель дает формулу символического мирозерцания Достоевского, которая, в сущности, есть формула *духовного символизма*: «Все внешнее, — город и его особенная атмосфера, комнаты и их уродливая обстановка, трактиры с их вонью и грязью, внешние фабулы романа — все это лишь знаки, символы внутреннего, духовного человеческого мира, лишь отображения внутренней человеческой судьбы. <...>. Грязные трактиры, в которых "русские мальчики" ведут разговоры о мировых вопросах, лишь символически отображенные моменты человеческого духа...» [Бердяев, 1923, 37]

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. Вот что пишет Бердяев: «Бог и дьявол борются в самых глубинах человеческого духа. Зло имеет глубинную духовную природу. Поле битвы Бога и дьявола очень глубоко заложено в человеческой природе. <...>. Если бы Достоевский раскрыл до конца учение о Боге, об Абсолютном, то он принужден был бы признать полярность самой божественной природы, темную природу, бездну в Боге, что-то родственное учению Якова Беме об Ungrund'e. Человеческое сердце полярно в самой своей первооснове, но сердце человеческое заложено в бездонной глубине бытия» [Бердяев, 1923, 55].

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*. Подобное понимание человека очень далеко от святоотеческой антропологии, что Бердяев и подтверждает: «Явление Достоевского есть совершенно новый момент в антропологическом сознании. Это сознание уже не только традиционно христианское, не святоотеческое...» [Бердяев, 1923, 58] Но,

представляется, это высказывание более говорит о его авторе, нежели о Достоевском.

Появление нового типа символики в романе «Преступление и наказание» был отмечено **К. Мочульским**: «Мир Достоевского выросал медленно в течение двадцати лет — от «Бедных людей» до «Преступления и наказания». Только в этом романе он сложился окончательно, как особая духовная реальность. <...> В мире Достоевского место и обстановка мистически связаны с действующими лицами. Это — не нейтральное пространство, а духовные символы» [Мочульский, 1947, 361-362]. «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» [Мочульский, 1947, 363].

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 [Лосев, 2000, 384].

Особого внимания требует книга **Георгия Мейера** «Свет в ночи (о "Преступлении и наказании")». Опыт медленного чтения», опубликованная в 1967 году. Автор утверждает, что Достоевский изображает *тайны человеческого духа*: «Реалистиче-ский роман изображает земной трехмерный мир людских характеров и природы, тогда как романы Достоевского никого и ничего не изображают, а раскрывают тайны человеческого духа и, познавая их, касаются миров иных» [Мейер, 1967, 17]. Духовную реальность Достоевский изображает символически: «... ничего внешнего у Достоевского не имеется, и все, что по первому взгляду кажется таковым, есть на самом деле, инобытие духовных сущностей, их символика, их отражение вовне.

Вещи суть вехи, расставленные на жизненных путях и указующие нам направления, избранные нашей внутренней волей» [Мейер, 1967, 102].

В сущности, Мейер определяет символическое мирозерцание Достоевского как *духовный символизм*. В книге можно найти примеры символического истолкования сюжетов, образов и других художественных элементов «Преступления и наказания» в направлении того типа символики, который мы называем *духовным символизмом*. Так *прочитывается* эпизод, когда Раскольников, встретив Лизавету, узнает, что в определенные день и время Алена Ивановна будет дома одна. И это знание герой получает непосредственно сразу после молитвы к Богу с просьбой избавить его от наваждения преступных помыслов. Исследователь верно связывает данный эпизод, романное событие с состоянием внутреннего мира Раскольникова: «Здесь, в переходе от глубочайшего изумления к ужасу, мистическому ужасу перед воровски подслушанным роковым известием, выражается подспудное знание Раскольникова о происходящей в его душе борьбе ангельских и демонских сил. Это отражение на поверхности того, что не доходит до рассудка, но безошибочно ведомо внутреннему «я» Раскольникова: его глубина знает, ареной борьбы кого и с кем она сейчас была. Но темные замыслы, взращенные в уединении гордыней, успели укрепиться в его сердце, и черт уже влечет свою жертву к злодеянию» [Мейер, 1967, 32].

Но в целом Мейеру не удается удержаться на уровне духовного символизма, и большинство толкований романских символов сводится к тому типу символики, который мы называем *естественным символизмом*. Причина такого смешения 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 наиглубочайшими бытийственными процессами и становится их живым прообразом*. Это и вытекающая из первой идея о параллелизме церковного и художественного пути к обретению духовного видения: «Такая возможность дарована Творцом только церковному культу, неразрывно сращенному с религиозным обрядом и высшим духовным стадиям художественного творчества» [Мейер, 1967, 17]. 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: «Проникнутое мыслью художественное творение — живой духовный организм — через любую его деталь постигается в целом. Так, по одному костному суставу может ученый, не боясь ошибиться, мысленно восстановить все кости животного, жившего миллионы лет назад и вообразить его в плоти» [Мейер, 1967, 18]. «Нужно очень считаться в его (Достоевского. — *С.Ш.*) творениях даже со знаками препинания. Иногда какое-нибудь многоточие прикрывает неизведанные миры, бездонные, по своему значению, возможности» [Мейер, 1967, 25].

Тезис о знании мира духовного через вещи мира земного (из возведения которого в норму и рождается естественный символизм), становится главным тезисом герменевтических подходов Мейера: «Но никакие психологические толкования не удовлетворили бы Достоевского, полагавшего, что можно, идя и обратным путем, от окружающей нас наружной обстановки, от отражения к сущному, постигать то или иное духовное состояние человека. Так, кабинка, каморка, клетушка, в которой проживал Раскольников, всего лишь фотография его духовно уже отплавшего и прогоревшего восстания на Бога» [Мейер, 1967, 28]. Совершенно последовательно проводится мысль, выраженная еще ап. Павлом, о том, что знание *невидимого* через *видимое* открыто и естественному разуму, естественным способностям человека: «Проходя в ежедневной жизни через величайшие сомнения, он (Достоевский. — *С.Ш.*), как художник, как творец только то и делал, что обличал существование ада и рая и непрестанное общение с ними человеческой души, проходящей через земной опыт. Достигал он этого не столько непосредственной верой в Бога, слишком часто в нем искушаемой, сколько художественной интуицией, идя, как подобает истинному художнику, путем Прометея, похищая небесную искру» [Мейер, 1967, 30].

Естественный символизм как плод познавательной практики с опорой на естественные способности человека, приемлем для христианства в качестве начального знания о духовном, но не приемлем в качестве знания нормативного. Признание естественного символизма в качестве нормы, как показал опыт философов и поэтов античности, привело, в свою очередь, к пониманию *воображения* как нормы позна-

вательного процесса. В соответствии с таким представлением, Мейер видит в познавательной практике Достоевского не действие веры, а интуиции/угадывания, что и требует воображения. Вход в духовный мир, основанный на интуиции/воображении неизбежно приводит к тому, что духовное начинает пониматься по аналогии с вещественным. Так и появляется опыт овеществления духовного, их смешения.

Подобное смешение наблюдается и у Мейера. Его видение романских образов Достоевского опирается на следующий постулат: «Достоевский как художник вырастает органически из жизни живой, воспринимаемой им одновременно в трех, как бы сквозных планах: в явном земном, в небесном ангельском и, наконец, в мытарственном инфернальном. Эти три плана, пребывая в непрестанному взаимообщении, взаимовлиянии, представляют собой не умозрительные категории, не безответственную фантастику немецкого писателя Гофмана, а некий трехчленный вселенский процесс, всеохватное, тройко отраженное, духовно-телесное брожение, высшую реальность, сверхъявное бытие, выразителем которого, по праву, считал себя автор «Преступления и наказания» [Мейер, 1967, 26-27].

Данное высказывание можно понимать и в согласии с христианским вероучением, и в соответствии с античными представлениями. С одной стороны, в сердце человека входят и естественные, земные, желания, и помыслы от ангелов, и помыслы от сил зла. Это вполне христианское понимание. Но как только постижение мира невидимого предполагается не на путях исполнения Евангелия, а на путях представления этого мира как некой структуры со своими внутренними законами, тогда и возникает представление о соединении структур планов бытия в *некий трехчленный вселенский процесс*. Человек при этом, что неизбежно, начинает пониматься как символ, выражающий этот процесс. Другими словами, неизбежно начинает воспроизводиться тип античной символики, когда земное начинает отображать небесное.

Примеров естественного символизма в книге Мейера множество. Приведем некоторые из них.

«Все наши встречи и столкновения, все пересечения трепетных людских существований не что иное, как религиозный вселенский процесс, равно положительный и отрицательный» [Мейер, 1967, 42]. Настасья и мать Раскольникова – символы

матери-земли [Мейер, 1967, 47; 134]. Миколка – символ поступков бессознательной Лизаветы [Мейер, 1967, 81]. Убийство Лизаветы – символ распинания Христа [Мейер, 1967, 66].

Такой символизм, что принципиально, ничего нового не добавляет к пониманию произведения. Вот, например, как истолковывается топор под мышкой Раскольникова: «Петля, с прикрепленным к ней топором, находилась, как мы уже знаем, с внутренней стороны пальто и, следовательно, орудие преступления прижималось к сердцу преступника. Таким образом символизировалось – отразилось вовне — содружество Раскольникова с силами преисподней» [Мейер, 1967, 58]. Очевидно, что символический смысл топора у сердца героя является избыточным, так как содружество *Раскольникова с преисподней* в этот момент выражено словами героя по поводу обнаруженного им топора – «не рассудок, так бес!» (б; 60)

Из современной научной литературы о проблеме символического мирозерцания Достоевского, на наш взгляд, выделяются книга болгарского ученого Николая Нейчева «Таинственная поэтика Ф.М. Достоевского», а также работы Т.А. Касаткиной и К.А. Степаняна.

Н. Нейчев говорит об особенностях *антропологии Достоевского* — интересе писателя к «внутреннему человеку» [Нейчев, 2010, 55]. Под *внутренним человеком* здесь понимается образ Божий, что связывает поэтику Достоевского с православной иконографией: «Именно попытка показать Божественный образ в человеке связывает поэтику Достоевского с фундаментальными принципами ортодоксальной иконографии» [Нейчев, 2010, 42].

Уже приведенная цитата позволяет говорить о том, что ученый весьма слабо представляет святоотеческое понимание *внутреннего человека*. Это касается не только конкретного вопроса. На страницах исследования говорится о крайностях дихотомического и трихотомического понимания человека у Св. Отцов [Нейчев, 2010, 58-59], что не соответствует святоотеческому богословию. Говоря о соотношении *внутреннего* и *внешнего* человека, исследователь развивает мысль о соотношении телесной оболочки с духовным содержанием: «Основные характеристики человеческого существа определяются связью материального и духовного. Эти две

субстанции составляют внешнюю и внутреннюю его архитектонику и описывают, соответственно, сферы "внешнего" "внутреннего" человека. Сложные взаимодействия между телесной оболочкой и духовным содержанием, приведенные в диалектическое отношение, снимают опасность разграничения этих двух областей, что, однако, не означает потерю их автономности. В ортодоксальном христианстве они несут разную оценочную нагрузку, но мнение, что существует резкое ценностное противопоставление между телесным и духовным, ошибочно» [Нейчев, 2010, 55].

И здесь стоит напомнить, что еще у ап. Павла различие *внутреннего* и *внешнего* человека, различения духа и плоти, это менее всего различения души и тела (доминирование такого представления характерно для платонизма и его изводов), а есть различие духовной жизни (по воле Бога) и жизни плотской (по воле человека). И только закономерно, что внутренний человек понимается Нейчевым структурно, то есть в духе естественного символизма. Вот характерный пассаж на эту тему: «Богоискательский поход Достоевского раскрывает невиданную глубину души там, где ее дух проторивает дорогу к лону святая святых. По своей сути это акт, реконструирующий вертикальную небесную иерархию, однако уже не во вселенной, а в самом человеке. Этим же преодолевается духовная слепота человека, и он способен снова ощутить присутствие (как в Средние века) небесных сфер над собой. Только в раскрытой таким образом глубине душа может осуществить полноценный и окончательный контакт Бога с его отражением в своей богоподобной сущности» [Нейчев, 2010, 61].

Желание увидеть духовный мир структурно приводит ученого к тому, что святоотеческий образ человека как храма Божьего, он также понимает структурно: «... духовная аскетика обнаруживает и описывает во внутренних пространствах души человека невидимый храм, аналогичный видимому архитектурному образу храма. И так же, как внешний храм символизирует физическую аскезу, внутренний храм является эманацией духовной аскезы» [Нейчев, 2010, 84]. Более того, эти два храма являются «субстанциально изоморфными» [Нейчев, 2010, 104].

Соответственно, Нейчев находит храмовую символику у Достоевского. В результате исследования храмовой символики в творчестве Достоевского появляются

такие констатации: «Можно сказать, что у Достоевского речь идет именно о сооружении такого незримого храма» [Нейчев, 2010, 93]. Ключевые для поэтики позднего Достоевского слова — вера, покаяние, смирение, — через которые и выражается духовный символизм, получают в «Таинственной поэтике» вполне структурное значение: «Со своей стороны, пятичастность как агиографической литературы, так и архитектуры храма отражает пять основных экзистенциальных состояний человека, восходящих к церковным таинствам: крещение, миропомазание, покаяние, евхаристия, брак, священство и елеосвящение. Хотя их семь, но они по своей сути объединены в пять духовных топосов» [Нейчев, 2010, 194]. Структурное мировидение последовательно переносится на романы Достоевского: «Иными словами, если крестово-купольная архитектоника храма является метафизическим первообразом романной структуры Достоевского, то в этих романах должны найти отражение архитектонические принципы, которым подчиняется сам образ храма» [Нейчев, 2010, 139]. В конкретике исследования такой подход сосредотачивает внимание, например, на золотом сечении в романе «Идиот» [Нейчев, 2010, 141]. Все это само по себе интересно, только, при чтении книги Нейчева, возникает вопрос: какое это отношение имеет к *внутреннему человеку*?

На наш взгляд, исследование болгарского ученого являет собой крайний случай *структурного символизма*. Оно интересно прежде всего тем, что помогает лучше понять и оценить все достоинства и недостатки *структурного* прочтения символики Достоевского.

Большое внимание символизму Достоевского уделяется в работах **Т.А. Касаткиной**. В монографии «О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа "реализма в высшем смысле"» ученая обращает внимание на то, какое значение в творчестве Достоевского имеет *Священная история*: «Священная история не повторяется, но со-творяется вечно, и ее присутствие во времени ощутимо и в основном тексте романов Достоевского. Для Достоевского характерен иной ход (не повторение!), иное движение истории и метаистории, постоянное присутствие метаистории в истории, постоянное проявление,

проступание евангельских первообразов в исторических «образах» человеческой повседневности, нисхождение вечности во время» [Касаткина, 2015, 307-308].

Как полагает Касаткина, образы становятся у Достоевского образами [Касаткина, 2015, 224]. То есть писатель не только изображал словесные иконы, но и мыслил иконично.

Так, она утверждает, что в эпилогах своих пяти романов писатель *рисует* словесные иконы [Касаткина, 2004, 224].

То, что в книге «О творящей природе слова» было тенденцией, в недавно изданной книге «Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского» (2015 г.) становится доминантной научного подхода к изучению символической образности писателя. Ученая выдвигает и обосновывает новое понятие – *двусоставный образ*: «Двусоставный образ выполняет две функции: он являет нам сущностный смысл текущих событий, позволяет увидеть вечное во временном, но, одновременно, он снимает патину с первообразов, явленных нам в евангельской истории, он вынуждает нас столкнуться лицом к лицу с реальностью того, что утратило для нас резкость и непосредственность восприятия от многочисленных повторений. Он представляет нам первообраз как образ окружающей нас действительности» [Касаткина, 2015, 21].

Особую роль в двусоставном образе играет вещь: «... это построение вещи изнутри, то, что я назвала двусоставностью образа, есть неотменимое свойство европейской христианской культуры. Вещь в ней никогда не равна только себе, не ограничена сама собой. Вещь здесь — это место, где является Бог. Бог говорит с человеком вещами этого мира. Вещь потому и "строится изнутри", что ее задание быть словом — первоначально, что сначала является "внутренний образ", то, что хочет сказать Господь, то, что приходит из-за пределов мироздания, и потом этот "внутренний образ", то, что можно назвать душой вещи, выстраивает для себя адекватный внешний образ — саму вещь» [Касаткина, 2015, 71-72].

Напомним, Мейер утверждал, что *вещь* выражает содержание внутреннего человека. Для Касаткиной *вещь* — это слова Бога к человеку. Тем самым, здесь мы встречаем то, что в пределах нашего исследования мы называем *естественным*

символизмом. 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.

Как уже отмечалось, познание *невидимого* посредством *видимого* с опорой на *естественный разум*, в святоотеческом богословии понимается как часть знания о тварном мире. Более глубокое и точное знание рождается тогда, когда, по слову св. Максима Исповедника, *видимое* начинает познаваться через *невидимое*, то есть когда ум человека преобразуется причастностью к благодати Божией, к божественным энергиям. Но в недрах западного христианства, изначально православного, исторически формируется католическая духовность, для которой *естественный символизм*, основанный на *естественном разуме* начинает восприниматься как норма. Католические мистики и святые видят встречу со Христом не в благодатных божественных энергиях, как это понимается на православном Востоке, а со Христом до Его Воскресения, со Христом во плоти. Тем самым, католическая мистика с ее направленностью на встречу со Христом в *рабьем зраке* противоречит словам апостола Павла о том, что христиане после Воскресения не знают Христа по плоти (Коринф. 5: 16). Установка мистики западного христианства на встречу со Христом до Его Воскресения, Христом евангельских событий, предполагает чувственное видение Христа, Богородицы, апостолов — чувственное видение духовного мира в целом, что, в свою очередь, требует *зримого образа*, картинки.

Визуальность является ключевым словом в книге «Священное в повседневном». Касаткина утверждает, что Достоевский был *ярко выраженным визуалом* [Касаткина, 2015, 5]. Тем самым, исследовательница *читает* Достоевского в согласии с началами западной христианской культуры и усматривает за вещами, сюжетами, образами произведений писателя *пространство евангельской истории* в стиле *естественного символизма*.

Приведем показательный пример из многочисленных символических истолкований в книге «Священное в повседневном» — это сцена из «Братьев Карамазовых», когда Лиза рассказывает Алеше о том, как она прочитала о *распятии жидами христианского мальчика*, и что она, Лиза, по этому поводу чувствует и думает: «За распятие младенца отчетливо встает распятие Христово, причем Достоевский настойчиво прорисовывает его, используя неправильность и неопределенность разговорного языка. <...>. Слова: "Вот у меня одна книга", произносимые Лизой, странны потому, что с *очевидностью* (здесь и далее курсивом выделено Касаткиной. — С.Ш.) тексты, подобные тем, на который она ссылается, печатались, конечно, в периодике, <...>. "Одна книга", конечно, отсылает к *единственной* Книге христианской культуры — Библии. Слова: "<...> читала про какой-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене..." — звучат так, словно "жид" распинает мальчика по приговору суда, что конечно напоминает нам сразу и о евангельских событиях и о вечно возобновляющемся в истории обвинении: "Жида Христа распяли!" При этом слова "какой-то" и "где-то" относят событие в область временной и пространственной неопределенности, как бы выводя его за пределы текущего времени <...>. "Пальчики обрезал" — во-первых, воспроизводят **структуру** (выделено мной. — С.Ш.) евангельских Страстей, где мучение и надругательство предшествуют Распятию, а во-вторых, связывают эпизод с романым целым, где отрезание (капитан Снегирев), укушение (Илюшей Алеше), защемление (Лиза) пальцев становятся знаками мучительства и самомучительства по преимуществу — но так же и знаками расплаты, мести, наказания — как мучения Христовы, осознающиеся как расплата за грехи человечества» [Касаткина, 2015, 22-23].

Итак, за описанным эпизодом распятия христианского мальчика ученая видит, во-первых, картину распятия Христа, во-вторых, *структуру евангельских Страстей* (смысл совершающегося). Это и есть структурный символизм, когда предполагается две реальности, одна из которых (несовершенная земная) отражает другую (совершенную небесную). Такой тип символики, как уже говорилось, был развит в античном платонизме. Касаткина понимает опасность такого уклона и пытается отделить

описываемый ею символизм Достоевского от символизма античного: «Обращение к искусству, имеющему дело со зримым образом, позволяет нам легко констатировать еще нечто существенное для того, чтобы в образе возникла глубина. Два плана должны соединиться не пределах одной сцены, что порождает скорее аллегоричность, а это свойство в нашем представлении тоже оказывается противопоставлено глубине (именно так взаимодействуют боги и герои гомеровского эпоса, как это описывает Ауэрбах и как это можно видеть на аллегорических полотнах на мифологические сюжеты). Два плана должны наложиться один на другой так, чтобы внутреннее не существовало нигде, кроме как во внешнем <...>, образ должен начать являть иное, иное должно начать проступать и преобразовывать образ, порождая в нем смысл, не могущий быть заключенным в очевидно явленном» [Касаткина, 2015, 65]. Ученая, как следует из цитаты, решает проблему в направлении, предложенном в свое время Аристотелем, который, напомним, утверждал, что идеального мира как такового, идеи вне вещи, не существует. Касаткина проделывает то же в отношении художественного образа: *внутреннего плана* образа, который есть *евангельская история*, самого по себе, вне образа, нет. Тогда, предполагается, соблазна аллегорического параллелизма и, добавим от себя, проецирования одной реальности на другую, можно избежать. Подобное решение вопроса можно назвать *структурным*, так как мысль исследователя вращается вокруг структуры изучаемого предмета, которую можно понимать более или менее правильно. Другими словами, претендуя на раскрытие духовного смысла (*сущностный смысл текущих событий*) художественного образа у Достоевского, Касаткина остается на уровне *структурного символизма*, в то время как познание духовного мира требует не чувственного восприятия картинки, а духовного познания на пути покаяния, смирения и веры, то есть предполагает *символизм духовный*.

Как и у Мейера, в книге «Священное в повседневном» развивается представление о тотальном символизме текстов Достоевского: за каждым персонажем, жестом, за каждой мизансценой и т.д. исследовательница видит картинку из *евангельской истории*. Так, Раскольников символизирует Христа, мужик Марей — Богородицу, сцена с Петровым, умывающим ноги Горячикову («Записки из Мертвого

Дома»), символизирует умывание Христом ног апостолам и т.д. На наш взгляд, как в случае с Мейером, видение символической картинки за художественными образами является избыточным, зачастую затемняет духовный смысл образа и не соответствует символическому мирозерцанию Достоевского. Тот же рассказ Лизы Хохлаковой о *распятом мальчике*, символическое содержание которого исследовательница свела к картинке и *структуре Распятия*, содержит в себе более глубокий символический слой, предполагающий не чувственно-картинное прочтение, но прочтение, затрагивающее *внутреннего человека* — прочтение духовное.

Рассказ Лизы свидетельствует о том, что она пришла в тот возраст, когда в ее сердце, по слову Мити Карамазова, начинается борьба Бога с дьяволом. Достоевский изображает еще неискушенную в этой борьбе душу, которая мятется от того, что к ней приходят дурные помыслы. Лиза еще не ведает тайн духовной жизни, не знает того, что помыслы, добрые и дурные, могут приходить извне. Не знает и того, насколько больна и искажена грехом природа человека — Лиза еще не знает себя. Она мучается помыслом о *компоте* перед Распятием, мучается своей *подлостью* перед Алешей. С одной стороны, в ней живет стремление к добру, красоте и истине, и ее тянет к Алеше, в котором стремление жить по евангельскому идеалу преобладает. С другой стороны, страсть в Лизе уже *подняла свою голову*, и она соблазняется Иваном. Своими силами в этой борьбе человеку не справиться, и, если не будет помощи Бога, дьявол победит. В эпизоде разговора Алеши с Лизой Достоевский показывает, как Бог входит в отношения людей через людей, которые исполняют заповеди. Таким человеком в данном эпизоде оказывается Алеша: Лиза отказалась выходить за него замуж, передает ему любовную записку к Ивану и одновременно ждет, что Алеша будет ее любить и он будет о ней плакать; Алеша обещает любить и жалеть Лизу, беспрекословно передает любовную записку. Эта бескорыстная любовь и есть исполнение на деле заповеди любви к ближнему. И это та твердыня, на которую Лиза сможет опереться при желании, поэтому она и бросается к Алеше: «"Знаете, Алеша, знаете, я бы хотела... Алеша, спасите меня!" — вскочила она вдруг с кушетки, бросилась к нему и крепко обхватила его руками." "Спасите меня," — почти простонала она» (15; 25).

Этот эпизод, в свою очередь, становится частью *непрямого* ответа на «Легенду об инквизиторе». Напомним, Иван выдвигает обвинения Богу в страдании невинных детей, в несправедливости сотворенного мира. Но вот какой разговор происходит, когда Алеша передает тому записку от Лизы: «А вот, чтобы не забыть, к тебе письмо, — робко проговорил Алеша и, вынув из кармана, протянул к нему письмо Лизы. <...>».

— А, это от того бесенка! — рассмеялся он злобно и, не распечатав конверта, вдруг разорвал его несколько кусков и бросил на ветер. Ключья разлетелись.

— Шестнадцати лет еще нет, кажется, и уж предлагается! — презрительно проговорил он, опять зашагав по улице.

— Как предлагается? — воскликнул Алеша.

— Известно, как развратные женщины предлагаются.

— Что ты, Иван, что ты? — горестно и горячо заступился Алеша. — Это ребенок, ты обижаешь ребенка! Она больна, она сама очень больна, она тоже, может быть, с ума сходит... Я не мог тебе не передать ее письма... Я, напротив, от тебя хотел что услышать... чтобы спасти ее.

— Нечего тебе от меня слышать. Коль она ребенок, то я ей не нянька. Молчи, Алексей. Не продолжай. Я об этом даже не думаю» (15; 38).

Иван, который, казалось бы, так мучается страданием невинных детей, встретив на своем пути ребенка, отталкивает того. Почему? Ответ содержится в словах «Я об этом даже не думаю». Иван сосредоточен на себе — на своих чувствах и идеях. Он не видит, что за *бесенком* скрывается больной ребенок, который ждет помощи и от него, Ивана. Но — как брату Дмитрию он *не сторож*, так и ребенку Лизе он *не нянька*. Тем самым Достоевский показывает: тезис Ивана о том, что Бог создал человека слабым и одновременно дал ему непосильные заповеди, которые могут исполнять только избранные, рождается у героя из большой гордостью души. Эгоизм делает Ивана слепым, он видит ошибку Бога там, где причиной неисполнения заповеди любви к ближнему является его же нежелание, а не природная неспособность. Алеша, напротив, делает малое дело — он смиряется перед Лизой, и через это смире-

ние ясно видит ее больную душу, сострадает ей и оказывается на деле ее реальной нравственной опорой.

Да, тема Распятия важна в описанных эпизодах, но отсылка к евангельскому событию содержится в самом по себе рассказе о распятии мальчика. И функция евангельского образа не в том, чтобы явить картинку и *структуру Распятия*, а в том, чтобы показать: страдания Христа на Кресте через Его Воскресение вошли в вечность, и отныне, сознательно или бессознательно, жизнеположение человека строится по правую или левую сторону Креста. Алеша смиряется перед Лизой и встает на сторону благоразумного разбойника. Иван Лизу презирает и движется по направлению к разбойнику, похулившему Христа.

В заключение обзора следует обратить внимание на концепцию символизма у Достоевского, выдвинутую **К.А. Степаняном**. Автор свои научные поиски связывает с изучением христианского контекста русской художественной словесности. Учёный рассматривает существующие концепции художественного метода Достоевского и приходит к выводу: наиболее точное определение метода писателя должно звучать так — *«реализм в высшем смысле слова»*. По убеждению Степаняна, такие определения, как «христианский реализм» и «символический реализм», не соответствуют природе художественного метода Достоевского. Определение *христианский реализм* не подходит по причине принципиальной невозможности отождествить творчество Достоевского в целом с христианским учением. «Определяя метод писателя как "христианский реализм", мы берем на себя смелость констатировать всецелую верность изображённого им мира христианскому учению. Возможно ли это?» [Степанян, 2010, 9]

Понятие «реалистический символизм» не подходит по причине неизоморфности мировидения Достоевского символическому мировидению. Ход мысли таков: Достоевский изображал человека, точнее, образ Божий в человеке. Образ Божий в человеке тождественен Богу. В символе же обозначающее не тождественно обозначаемому, поэтому и говорить о символизме в изображении человека у Достоевского неверно [Степанян, 2010, 43]. Далее, второй тезис, символическое мышление подразумевает наличие двух миров — высшего и низшего, в то время как у Достоевского,

оба мира — реальность евангельская и «сегодняшняя реальность человеческая», — «одинаково подлинны» [Степанян, 2010, 46]. И, наконец, третий тезис, символическая картина мира подразумевает миф. При таком подходе, что продемонстрировал Вяч. Иванов, романы Достоевского трактуются как развернутые мифы. Миф же предполагает некую установившуюся реальность, в то время как герои Достоевского не завершены [Степанян, 2010, 47-48].

В связи с тем, что учёный квалифицирует мировидение писателя как христианское, то возникает вопрос символизма христианского мышления как таковой. Степанян утверждает, что св. Отцы говорили только о «символизме телесной природы человека» [Степанян, 2010, 43]. Что же касается человека как образа Божия, речь может идти только о *реализме*. При таком понимании происходит противопоставление *реализма* и *символизма* как противопоставление *действительного/реального* и *мысленного/номинального*.

Надо сказать, что продемонстрированный учёным подход отражает определенную традицию научного богословия последнего столетия. В частности, можно указать на работу известного богослова о. Иоанна Мейендорфа «Жизнь и труды святителя Григория Паламы», в которой символизм античного циклизма противопоставлен реализму христианского линейного историзма [Мейендорф, 1997, 253-254]. Данный труд репрезентативен как в предельной степени выраженности представленной точки зрения, так и в очевидном противоречии со святоотеческим богословием.

Святитель Григорий Палама, по мнению Мейендорфа, отрицает символизм: «Во всех своих произведениях св. Григорий Палама протестует против символического истолкования Фаворского света и христианского опыта, ибо такой символизм представляется ему одновременно отрицанием Воплощения и отказом от эсхатологического Царствия...» [Мейендорф, 1997, 266]

Достаточно авторитетное мнение. Насколько оно соответствует святоотеческой мысли – вопрос. Св. Григорий Палама не символ вообще критикует и отрицает в отношении Фаворского света, а сугубо тварное, чувственное понимание его своими оппонентами. Обратимся к первоисточнику: «...почти весь хор боговдохновен-

ных богословов остерегался называть благодатный этот свет символом ради того, чтобы никто, сбитый с толку двусмысленностью такого именованья не счел божественный свет тварным и чуждым Божеству. Если его назвать символом божества, поняв разумно и здраво, то в этом не будет ни малейшего противоречия истине» [Григорий Палама, 2007, 312-313].

И далее Палама дает три разновидности символа: символ естественный, соприродный символизируемому; символ, обозначающий отличную от себя природу, но существующий самостоятельно; символ, не имеющий собственного существования [Мейендорф, 1997, 268]. Очевидно, что различаются символы по характеру связи, то есть онтологически. По сути, мы имеем дело с иерархией символов: символ соприродный и иноприродный. И там, и там есть тождество в нетождестве, только они имеют различное содержание. Фаворский свет – символ Божества, который тождественно не тождественен Божеству. Фаворский свет божественен, но не Бог по существу.

Как видим, святоотеческое мышление движется в области энергийного богословия *тождества/нетождества* означаемого и означающего. Поэтому с полным правом можно сказать, что христианское мышление является символическим. Поэтому, если мы характеризуем мировидение Достоевского как христианское, то есть веские основания видеть наличие символизма и в художественном мышлении писателя.

Итак, многие философы, богословы и ученые указывают на символизм как на важнейшее начало художественного мирозерцания Достоевского, видят средоточие этого символизма во *внутреннем человеке*. За почти полуторавековой 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. Незавершенность этого вопроса, представляется, стала одной из причин

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

§ 3.2. Достоевский о своем художественном направлении

В конце жизни, подводя итог своей творческой деятельности, Достоевский сформулирует свои идейно-художественные принципы или, как он сам скажет, *направление*: «При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я конечно народен (ибо направление мое (здесь и далее выделено мной. – С.Ш.) истекает из глубины христианского духа), — хотя и неизвестен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему. Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (27; 65). Здесь стоит выделить, на наш взгляд, ключевые для художественного мирозерцания Достоевского, понятия – *направление*, *реализм*, *глубина души человеческой*, соотносящаяся с *глубиной христианского духа*.

Понятие *направления* появляется в русской словесности на рубеже XVIII-XIX веков и означает, как это и есть в приведенном высказывании Достоевского, отражение в художественном слове «духа», то есть определенной духовности, с которой связаны вера и мирозерцание писателя [Моторин, 2013, 32-35]. И в современном литературоведении такое понимание в целом сохраняется. Ю.Б. Борев так характеризует направление: «Направление – концепция мира и личности, устойчивая для группы художников, деятельность которых протекает в рамках целого исторического периода» [Борев, 2001, 48]. Следует обратить внимание, на то, что понятие *направления* Достоевский применяет не только к определенной общности писателей, публицистов, мыслителей, но и к отдельному художнику, в данном случае, к себе.

Понятия *полный реализм* и *реализм в высшем смысле* указывают на конкретные принципы художественного мировидения.

Очевидно, что для писателя наиболее важной гранью его художественного направления оказывается принципиальное соответствие художественной картины мира и чувственно данной эмпирической реальности. Это и есть *полный реализм*. Но одной чувственно данной или видимой физическим зрением реальности Достоевскому было недостаточно, поэтому, наряду с *полным реализмом* появляется *реализм в высшем смысле*. *Реализм в высшем смысле* отображает реальность высшего порядка, реальность духовную, которая открыта духовному зрению. Эта реальность открывается в глубинах души человеческой. Заглянуть духовным взором в глубину человеческой души и означает найти в человеке человека.

В научной литературе трех последних десятилетий понятию "реализм в высшем смысле" уделяется пристальное внимание. Исследователям представляется важным определить творческий метод писателя в его отличии от преобладающего в русской философско-эстетической мысли XIX века и в советский период утилитарного понимания реализма. В 2002 году в рамках Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН состоялся круглый стол «Проблема "реализма в высшем смысле" в творчестве Достоевского», в котором приняли участие виднейшие представители современного достоевковедения, среди которых следует назвать В.Н. Захарова, В.А. Викторovichа, К.А. Степаняна, Б.Н. Тихомирова, Т.А. Касаткиной, Л.И. Сараскиной, П.Е. Фокина.

Захаров обосновывает выдвинутую еще Вяч. Ивановым, С.Н. Булгаковым и Н. Бердяевым идею о том, что для реализма Достоевского высшей реальностью является реальность духовного мира. Это такой реализм, в котором «жив Бог, зримо присутствие Христа, явлено откровение слова». Ученый предлагает определять реализм писателя как «христианский реализм» [Проблема "реализма в высшем смысле", 2004, 49]. Точка зрения Степаняна состоит в том, что реализм Достоевского вырастает из представления о тождестве «реальности высшей и реальности низшей», что писатель изображает мир физический и мир метафизический в его полноте. В реализме Достоевского нет «никакой грани между миром иным и миром этим». [Про-

блема "реализма в высшем смысле", 2004, 44-47]. Касаткина уточняет и конкретизирует христианские корни реалистического метода писателя: «Достоевский строит образ человека в своих произведениях так, как он существует в действительности, — именно в этом, по—моему, суть реализма в высшем смысле. Дело в не в том, что человек думает о Боге <...>, — а в том, что он заключает в себе Его образ. И так же как человеку, персонажу, дано явить икону Божию, так же каждому событию у Достоевского дано явить собой бытие, истинное бытие, как оно однажды состоялось в евангельской истории» [Проблема "реализма в высшем смысле", 2004, 50]. Для Фокина "реализм в высшем смысле" Достоевского — это «реализм полного знания», это метод комплексного к изображению и исследованию действительности. Такой реализм включает в себя реализм социально-бытовой, экономический, реализм эроса, реализм криминала, реализм мистический. У Достоевского все эти реализмы взаимосвязаны и невозможны один без другого [Проблема "реализма в высшем смысле", 2004, 56]. Викторевич замечает, что Достоевский оказался заложником слова «реализм»: в XIX веке реализм стал символом утилитаризма, и Достоевский вынужден был играть на этом поле. Идеальное при этом виделось некоей иллюзией. Писатель, не отказываясь от слова, на котором говорила его эпоха, пытался «в слово "реализм" включить реабилитированный "идеализм"» [Проблема "реализма в высшем смысле", 2004, 68].

В.А. Котельников рассматривает соотношение «реализма» и «идеализма» в контексте философско-эстетической мысли от Аристотеля до Х.Г. Гадамера и полагает, что творческий метод Достоевского правильным будет назвать «критическим идеализмом». Критичность реализма состоит в позиции «различающего наблюдения, сравнения, называния, оценки» действительности [Котельников, 2009, 7]. Критичность идеализма заключается во взгляде на явления действительности в их соотношении с абсолютными ценностями [Котельников, 2009, 24].

Итак, главный вопрос художественности для Достоевского заключается в том, чтобы увидеть и отобразить в одном художественном целом реальность эмпирическую и духовную, *полный реализм с реализмом в высшем смысле*, не нарушая при этом духовных законов и законов чувственного мира. Но наряду с моментом реа-

лизма в мысли писателя очевиден и момент символизма, который задается соединением в одном образе, сюжете и других элементах текста двух реальностей — духовной и чувственной. Символизм здесь рождается как видение и воспроизведение в художественном образе чувственно не осязаемой духовной реальности. Так говорится о двух человеках — *человек в человеке*, — что есть вариант евангельского различения *человека внутреннего* и *человека внешнего*, и двух реализмах — *реализме полном* и *реализме в высшем смысле*.

Символизм мышления проявляется у Достоевского с самого начала творческого пути. В семнадцатилетнем возрасте в письме к брату Михаилу от 9 августа 1838 года он размышляет о том, что в человеке слиты земля и небо: «Одно только состояние и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш – чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию» (281; 50)

Видеть человека как слияние земного и небесного, видимого и невидимого означает мыслить в рамках символического мирозерцания. Но если структура символа здесь очевидна, то характер символического мышления на протяжении творчества менялся. В приведенной цитате, например, очевидно гностическое влияние: мир видится как неудача Бога, а человек — как плод этой неудачи, обреченный существовать в «жесткой оболочке».

В границах типологии символизма творчество Достоевского можно разделить на три периода: первый период включает в себя время от 1838 года, когда в письмах к брату Михаилу писатель высказывает идеи религиозно-философского и эстетического характера, 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». Соответственно в первый период наблюдается преобладание античного символизма, в средний период — символизма ренессансного, в завершающий период — духовного символизма.

Предлагаемое разделение носит условный характер, так как невозможно отнести определенный тип символизации к какому-то одному периоду — это было бы насилием над текстами писателя. Достаточно сказать, что Достоевский всегда осознавал себя христианином, что видно по его юношеским письмам к отцу и матери, когда он пишет о *Божьем промысле*. С другой стороны, христианские представления писателя в годы до каторги и десятилетие после нее не были отчетливы и определительны и перемежались с идеями, чуждыми христианскому вероучению. И только стремительное духовное возрастание в зрелый период, когда каждый из романов пятикнижия становится формой разрешения писателем той или иной духовной проблемы, позволяет утвердительно говорить о православном мирозерцании Достоевского. Поэтому, когда мы выделяем типы символизма в творчестве писателя, то имеется в виду преобладание определенного типа символизма в тот или иной период. В целом же, признаки античного, ренессансного и христианского символизма встречаются на протяжении всего его творчества.

Прямых высказываний о символе у Достоевского мы не встречаем, но это не означает, что его мысль не касается сущности символизма. Когда у писателя речь идет о соединении видимого и невидимого, духовного и чувственного, а к этому религиозному и философско-эстетическому вопросу он обращался постоянно, то это, собственно, и есть область символического.

Для выявления особенностей символического мышления Достоевского, как оно выразилось в высказываниях философско-эстетического характера, мы используем наиболее общие понятия *внутреннего* и *внешнего*.

В ранние годы в центре внимания Достоевского оказывается человек: «... учиться, «что значит человек и жизнь», — в этом довольно успеваю я; учить характеры могу из писателей, с которыми лучшая часть жизни моей протекает свободно и радостно; <...>. Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (281; 63). Обращает на себя внимание то, что художественный подход к человеку — «учить характеры могу из писателей» — здесь совпадает с

бытийственным: занимается тайной человека, ибо хочет быть человеком. Разгадывать тайну человека означает видеть через *внешнее внутреннее*.

В 1847 году (январь-февраль) в письме к брату Михаилу Достоевский высказывает, на наш взгляд, важнейший для раннего периода философско-эстетический тезис: «Видишь ли, чем больше в нас самих духа и внутреннего содержания, тем краше наш угол и жизнь. Конечно, страшен диссонанс, страшно неравновесие, которое представляет нам общество. Вне должно быть уравновешено с внутренним. Иначе, с отсутствием внешних явлений, внутреннее возьмет слишком опасный верх. Нервы и фантазия займут очень много места в существе» (28; 137-138). Здесь интересно соотношение *внутреннего* и *внешнего*: *внутреннее* – это внутренний мир человека, *внешнее* – жизнь человека в обществе. Соотношение между *внутренним* и *внешним* видится как *гармония*, уравнивающая внутреннее и внешнее. Отсутствие *гармонии* между социальным и духовным рождает неравновесие, отчего искажается *внутреннее*. Идея гармонического равновесия *внутреннего* и *внешнего* восходит к эстетике античности и противоречит христианским представлениям о соотношении внешнего и внутреннего человека, согласно которым *внешнее* должно быть не согласованно с *внутренним*, а преображено; преображено на путях покаяния и стяжания добродетелей – веры, смирения, надежды, любви, кротости и др. Помимо античности ближайшим контекстом идеи гармонического равновесия является немецкая философско-эстетическая мысль.

О таком же понимании гармонии в немецкой классической эстетике пишут А.Ф. Лосев и В.П. Шестаков: «Представители классической эстетики связывали поиски индивидуальной гармонии с поисками гармонии общественной, считая, что только общественная гармония может составить прочный фундамент для развития искусства и способности наслаждаться красотой» [Лосев, Шестаков, 1965, 76].

Идея зависимости гармонии внутреннего мира человека от гармонии общественной является руководящей в художественном символическом мирозерцании Достоевского этого времени. Она задает идейно-художественный контекст романа «Бедные люди».

Тема мечтательства, которую писатель разрабатывает в 40-е годы, также порождена идеей гармонии *внутреннего* и *внешнего*. Мечтательство — грех. Мечтатель живет фантазиями, в мире воображения, не зная, что истинная красота и полнота находятся в действительности: «Наконец, в заблуждении своем он совершенно теряет то нравственное чутье, которым человек способен оценить всю красоту настоящего, он сбивается, теряется, упускает моменты действительного счастья и, в апатии, лениво складывает руки и не хочет знать, что жизнь человеческая есть непрерывное самосозерцание в природе и в насущной действительности» (18; 34). Это из «Петербургской летописи» 1847 года. *Самосозерцание в природе и в насущной действительности* — это, выраженное в понятиях немецкой классической эстетики, соотношение внутреннего и внешнего, внутреннего мира человека и социального мира.

Из этой же идеи истекает тема двойничества.

Таков круг философской-эстетической мысли Достоевского в 40-е годы. Понятия *внутреннего* и *внешнего* выражают символическую сторону мирозерцания. То, каким видит писатель их соотношение, задает тип символизма. Представление о том, что внутренний мир человека зависит от духовно-нравственного, идейного содержания мира внешнего, воспроизводит положения античной, платонической, эстетики и античного типа символизма. Идея: внешнее должно быть уравновешено с внутренним, — есть выражение структурного символизма, преобладающего в античности. 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. Вот что он пишет (14 сентября 1849 года) из заключения брату о своей жизни в одиночной камере, когда общение с миром было прервано: «Вот уже пять месяцев, без малого, как я живу своими средствами, то есть одной своей головой и больше ничем. <...> Вечное думанье и одно только думанье, безо всяких внешних впечатлений, чтоб возродить и поддерживать думу, — тяжело! Я весь как будто под воздушным насосом, из которого воздух вытягивают. Все из меня ушло в голову, а из головы в мысль, все, решительно все, и несмотря на то эта работа с каждым днем увеличивается» (281;

160-161). Вся духовная жизнь связана с мыслями, с думанием, поэтому вынужденное отсечение от действительности, из которой мысли получают пищу, воспринимается писателем как нарушение равновесия между *внутренним* и *внешним* — «живу своими средствами». Но в христианской аскетике зависимость ума от внешнего мира воспринимается, напротив, отрицательно — как следствие грехопадения, с которым нужно бороться. То, что Достоевскому видится в это время как гармония, св. Исаак Сирий описывает как болезнь: «Ум, на что взирает, от того приемлет и образы. Когда взирает на мир, тогда согласно с видоизменением образов, по которым он носится, в таком же числе принимает от них в себя образы и подобия, которые, по мере своего множества и по различию своего изменения, возбуждают в нем помыслы; когда же помыслы возбуждены, отпечатлеваются они в уме» [Исаак Сирий, 1993, 261].

Цель христианского подвижника в отношении ума состоит в том, чтобы освободиться от наплыва помыслов, а через это и от влияния действительности. Ум должен сосредоточиться во внутреннем человеке. Только тогда ум стяжает простое созерцание и будет готов к видению духовного мира — к духовному видению [Исаак Сирий, 1993, 261].

Святоотеческих творений Достоевский 40-х годов не знает — его мысль вращается в кругу новоевропейской литературы. В начале 1840 года он напишет брату Михаилу в письме от 1 января 1840 года о том, что правильный очерк человека представили Шекспир и Шиллер (28; 68). Понадобились сильнейшие потрясения, чтобы ум и сердце писателя очистились от нароста чуждых христианской вере идей и чувств, унаследованных от западноевропейских мыслителей и писателей.

Способность сосредоточения на *внутреннем человеке* приходит только с покаянием. Достоевский впервые познает на опыте этот духовный закон вследствие вынужденного многомесячного заточения в Петропавловской крепости. Еще в сентябре 1849 года он сетует на вынужденную оторванность от впечатлений действительности и опасается того, что внутреннее может взять верх над внешним, но жизненный опыт опровергает его теоретическую установку — невольное сосредоточение на себе не рождает мечтательности, а приносит положительный результат. Внешним

толчком стало потрясение, пережитое писателем 22 декабря 1849 года, когда его, в числе других арестантов, вывели на Семеновский плац, был зачитан указ царя о расстреле и жизни оставалось на несколько минут. В тот же день он напишет Михаилу, и в этом письме впервые прозвучат нотки покаяния: Достоевский увидел свой внутренний мир таким, каким ранее не видел. Он замечает в себе действие страсти и греха, что и есть начало покаяния: «Как оглянусь на прошедшее да подумаю, сколько даром потрачено времени, сколько его пропало в заблуждениях, в ошибках, в праздности, в неумении жить; как не дорожил я им, сколько раз я грешил против сердца моего и духа, — так кровью обливается сердце мое» (281; 164).

Испытания каторгой усиливают сосредоточенность на себе, что приносит свой добрый плод. Первое же письмо (30 января – 22 февраля 1854 года) после выхода с каторги к брату содержит и сведения о важных внутренних переменах. «Что сделалось с моей душой, с моими верованиями, с моим умом и сердцем в эти четыре года – не скажу тебе. Долго рассказывать. Но вечное сосредоточение в самом себе, куда я убегал от горькой действительности, принесло свои плоды. У меня теперь много потребностей и надежд таких, об которых я и не думал» (281; 171).

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, созидательное начало: отсутствие гармонии в мире рождает в человеке потребность в ней. Реализуется потребность гармонической полноты бытия в стремлении человека к красоте: «А мы верим, что у искусства собственная, цельная, органическая жизнь и, следовательно, основные и неизменные законы для этой жизни. Искусство есть такая же потребность для человека, как есть и пить. Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, — неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть,

не захотел бы жить на свете. <...> Потребность красоты развивается наиболее тогда, когда человек в разладе с действительностью, в негармонии, в борьбе, то есть когда наиболее живет, потому что человек наиболее живет именно в то время, когда чего-нибудь ищет и добивается; тогда в нем и проявляется наиболее естественное желание всего гармонического, спокойствия, а в красоте есть и гармония и спокойствие» (18; 94).

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 (20; 175).

И земное страдание, и райское наслаждение исполнения закона – все это состояния души. Таким образом, понятие равновесия противоположностей здесь вводится во внутренний мир человека. Вместе с тем, это равновесие неустойчиво, так как на земле человек находится в состоянии переходном. Истинная гармония будет в Царствии Небесном: «Да очень понятно почему: потому что это идеал будущей, окончательной жизни человека, а на земле человек в состоянии переходном. Это будет, но будет после достижения цели, когда человек переродится по законам природы окончательно и в другую натуру, которая не женится и не посягает...» (20; 173-174) Это уже во многом христианское понимание гармонии. Как пишет А.Ф. Лосев, христианская гармония мира – вещь временная и неустойчивая: «По существу, мировая гармония для христиан – это тоска по неосуществленному до конца из-за грехопадения человека божественному плану. Христианин не видит и не мыслит гармонию, а верит в ее существование» [Лосев, 200, т. 82, 54].

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. Происходит так, что христианское содержание мирозерцания Достоевского выражается в началах античной философии.

Отсутствие понятия покаяния особенно отчетливо просматривается там, где оно, по христианскому воззрению, должно быть. Так, Достоевский, как видно из

приведенных его высказываний, 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. Вот что пишет свт. Василий Великий: «...Красота души есть соразмерность в добродетели. А безобразие — нарушение меры вследствие порока» [Василий Великий, 2008, 747].

Переход от жизни потакания греху к жизни добродетельной совершается через покаяние: «О, покаяние! Ты уничтожаешь зловоние грехов и сообщаемь благоухание добрых дел» [Сокровищница духовной мудрости, 2005, т. 7, 529]. 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: «Первое в производстве покаяния есть войти в себя <увидеть себя>» [Сокровищница духовной мудрости, 2005, т. 7, 561].

В первой половине 60-х источник изменения, возрастания, развития человека и общества Достоевский видит в органических теориях искусства и общества. Так, в «Записках из Мертвого дома» каторжане изменяются, преображаются, открываются сердцами друг другу не от покаяния (о них как раз неоднократно говорится, что они не раскаивались в своих преступлениях), а под воздействием силы театрального искусства.

Вольно или невольно, но источник изменения человека при таком мирозерцании оказывается вне человека. Такое понимание логически вытекает из представления о перерождении человечества по закону природы. В связи с этим, то, что в это время писатель называет *христианской мыслью*, таковой не является. В Предисловии к роману Гюго «Собор парижской Богоматери» пишет о христианской мысли в романе: «Его (Гюго. — С.Ш.) мысль есть основная мысль всего искусства девятна-

дцатого столетия, и этой мысли Виктор Гюго как художник был чуть ли не первым провозвестником. Эта мысль христианская и высоконравственная; формула ее – восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль – оправдание униженных и всеми отринутых парий общества» (20; 28).

Но в христианстве главная проблема человека не в том, что он задавлен несправедливо гнетом обстоятельств, а в том, что он задавлен грехом, виноват в котором сам. И только покаяние может стать лестницею восхождения от бездны греха и восстановлению человеческого достоинства, как об этом пишет прп. Ефрем Сирин [Сокровищница духовной мудрости, 2005, т. 7, 524].

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: «Когда человек живет массами (в первобытных патриархальных общинах, о которых остались предания) – то человек живет непосредственно. Затем наступает время переходное, то есть дальнейшее развитие, то есть цивилизация. (Цивилизация есть время переходное.) В этом дальнейшем развитии наступает феномен, новый факт, которого никому не миновать, это развитие личного сознания и отрицание непосредственных идей и законов (авторитетных, патриархальных, законов масс). Человек как личность всегда в этом состоянии общегенетического роста становился во враждебное, отрицательное отношение к авторитетному закону масс и всех. Терял поэтому всегда веру и в Бога. <...> Это состояние, то есть распадение масс на личности, иначе цивилизация, есть состояние болезненное. Потеря живой идеи о Боге тому свидетель-

ствует. Второе свидетельство, что это есть болезнь, есть то, что человек в этом состоянии чувствует себя плохо, тоскует, теряет источник живой жизни, не знает непосредственных ощущений и все сознает. Если б не указано было человеку в этом его состоянии цели – мне кажется, он бы с ума сошел всем человечеством. Указан Христос. <...>. В чем закон этого идеала? Возвращение в непосредственность, в массу, но свободное и даже не по воле, не по разуму, не по сознанию, а по непосредственному ужасно сильному, непобедимому ощущению, что это ужасно хорошо» (20; 191-192).

Христианское понимание цели жизни вставлено здесь в чуждую христианству систему мышления. Помимо диалектического сопряжения непосредственности и сознания высшее отречение от своей воли, заявленное как свободное, одновременно представляется как результат общегенетического роста, что свободу исключает. Но у Достоевского этого времени органическое движение от непосредственности к индивидуальному осознанию и свободное отсечение своей самостной воли вполне уживаются в его историософской схеме.

Подобное смешение свободы и органического начала было свойственно ренессансному символизму. Для подтверждения приведем высказывание Я. Беме, типичное для ренессансного символического мирозерцания. Беме описывает грехопадение как органический процесс несправедливого, прелюбодейного зачатия: «Сие случилось с Люцифером и с Адамом, которые оба вожделениями самости вошли опять в то первоначальное состояние, из коего извлечена тварь, а именно: Люцифер вошел в центр яростной природы, в матку огня, а Адам – в земную природу – в матку внешнего мира, т. е. в вожделевание добра и зла» [Беме, 1994, 81].

Оккультные идеи Беме, в свою очередь, получили развитие в философско-эстетических концепциях Ф.В. Шеллинга, Фр. Баадера, И.В. Гете, Фр. Шиллера, Фр. Шлегеля и др. Шеллинг, в частности, перевел на язык светской философии бемовское представление о мире как о теогоническом процессе, процессе вечного рождения Божества, и о человеке как моменте самооткровения Бога [Фокин, 2011, 207]. О. Сергей Булгаков указывает на связь философских построений Шеллинга с идеями Беме: «...здесь Шеллинг дает лишь философскую транскрипцию учения Я. Беме,

воспринятого им, по-видимому, чрез Баадера. <...> По учению Шеллинга мир возникает из природы или основы (Grund) Бога, которую нужно отличать в Боге от самого Бога. Эта темная первооснова есть, так сказать, материал для возникновения Бога <...>. Эта природа абсолютного, как темная, еще не просветленная, таит в себе возможность своеволия, отпадения, а чрез то и индивидуализации, а стало быть и раздвоения на субъект-объект. Но чрез это отпадение бытие стремится к своему просветлению, актуализации, разумному отображению Божества. <...>. Таким образом, мир есть становящийся Бог...» [Булгаков, 1993, т. 1, 383-384]

Нетрудно заметить родственность концепции Шеллинга и историософской схемы Достоевского. У Шеллинга: из темной первоосновы в Боге через своевольное отпадение рождается индивидуализация или раздвоение на субъект-объект, но через индивидуализацию бытие стремится к разумному отображению Божества. У Достоевского: патриархальное непосредственное бытие сменяется цивилизацией или развитием личного сознания, которая, соответственно, возвращается в непосредственную жизнь, но уже сознательно. Последняя, завершающая историю ступень именуется христианской: «Патриархальность было состояние первобытное. Цивилизация – среднее, переходное. Христианство – третья и последняя степень человека...» (20; 194) В обоих случаях все скрепляющей идейной конструкцией оказывается диалектическое единство сознательного-бессознательного. Собственно, на фундаменте этой оппозиции и становились этапы мысли Шеллинга: «...самая проблема предстала пред Шеллингом как объяснение возникновения сознания из бессознательного или природы, как путь природы к жизни и сознанию...» [Булгаков, 1993, т. 1, 382].

Органические идеи почвенничества развивались также на основе единства начал сознательного-бессознательного.

А. Григорьев пересказывает шеллингову формулу народов как организмов: «Высшее значение формулы Шеллинга <...>, заключается в том, что всему: и народам и лицам – возвращается их цельное, самоответственное значение, <...>. Развиваются – если можно уже употребить это слово – народные организмы, нося в себе следы более или менее отдаленной принадлежности к первоначальному единству

рода человеческого, единству не отвлеченному, моменту необходимо существовавшему. Каждый таковой организм, так или иначе сложившийся, так или иначе видоизменивший первоначальное предание в своих преданиях и верованиях, вносит свой органический принцип в мировую жизнь. Естественно, что несколько таких однородных организмов, имея сходство в однородности принципов, образуют циклы древнего, среднего, нового мира» [Григорьев, 2008, 303]. Здесь встречаются основные понятия, приоритетные для мысли Достоевского 60-х годов – цельность, органический принцип, народный организм, законы органической жизни.

Начала органической жизни, перенесенные в сферу человеческой жизни, предполагают разделение на сознательное и бессознательное. Развитие народного организма от бессознательных форм жизни к все большему осознанию своего назначения и цели развития направлено к достижению идеала. Эту философию Достоевский переносит на историю европейских народов, русского народа и мировую историю в целом. Реформы Петра I видятся как поворотный момент на пути осознания: «Мало того: что цивилизация уже совершила у нас весь свой круг; что мы уже ее выжили всю; приняли от нее всё то, что следовало, и свободно обращаемся к родной почве. Нужды нет, что не велика еще у нас масса людей цивилизованных. Не в величине дело, а в том, что уже исторически закончен у нас переворот европейской цивилизации, что наступает другой, и важнее всего то, что это уже сознали у нас. В сознании-то и всё дело. <...>. Новая Русь уже помаленьку сознает себя, и опять-таки нужды нет, что она невелика» (18; 49-50).

Особую роль в процессе народного осознания почвенники отводили искусству, так как именно художнику дано касаться глубины бессознательного и из этой глубины выводить на свет сознания целое во всей его полноте. Вот характерное высказывание А. Григорьева: «Я верю с Шеллингом, что бессознательность придает произведениям творчества их неисследимую глубину. В душе художника истинного эта способность видеть орлиным оком общее в частном есть непременно синтетическая, хотя и требующая, конечно, поддержки, развития, воспитания. Тот, кто рожден с такого рода объективностью, есть уже художник истинный, поэт, творец» [Григорьев, 2001, 302]

В этом же направлении Достоевский полагает, что художник помогает народу осознать его целеполагание: «В том-то и дело, что перед нами бессознательно лежит природа. Если бессознательно описывать один матерьял, то мы ничего не узнаем; но приходит художник и передает свой взгляд об этом матерьяле и расскажет нам, как это явление называется, и назовет нам людей, в нем участвующих, и иногда так назовет, что имена эти переходят в тип, и наконец когда все поверят этому типу, то название его переходит в имя нарицательное для всех относящихся к этому типу людей. Чем сильнее художник, тем вернее и глубже выскажет он свою мысль, свой взгляд на общественное явление и тем более поможет общественному сознанию» (19; 181).

Другой источник сознания – образование, которое следует перенимать из начал западной цивилизации. Образование делает возможным различение добра и зла и тем самым связано с началом нравственным (20; 70). Образование как условие нравственности, является залогом духовного примирения в народе. Поэтому в споре западников и славянофилов Достоевский, разрабатывая идею их примирения на почве народной жизни, в первой половине 60-х отдает предпочтение западникам: «... западничество и даже самые последние его крайности были вызваны непременным желанием самопроверки, самопознания, последней вспышкой жизни в умиравшей петровской реформе и первой вспышкой сознания, его осудившего, то есть было вызвано самим процессом жизни (западничество органично. – С.Ш). Будто в западниках не было такого же чутья русского духа и народности, как в славянофилах? Было, но западники не хотели по-факирски заткнуть глаз и ушей перед некоторыми непонятными для них явлениями; они не хотели оставить их без разрешения и во что бы то ни стало отнести к ним враждебно, как делали славянофилы; не закрывали глаза для света и хотели дойти до правды умом, анализом, понятием. Западничество перешло бы свою черту и совестливо отказалось бы от своих ошибок. Оно и перешло ее наконец и обратилось к реализму, тогда как славянофильство до сих пор еще стоит на смутном и неопределенном идеале своем...» (19; 60-61)

Это слова из работы 1861 года «Ряд статей о русской литературе». Здесь впервые у Достоевского появляется понятие *реализма*, которое затем станет основным в

определении писателем своего художественного направления. Реализм в данном случае заключается в способности и желании сознавать. Представление о развитии народного духа и души человека в перспективе перехода от бессознательного к сознанию, задает отличающиеся от христианского понимания параметры нравственности. Достаточно сказать, что в христианстве не образование является началом способности различения добра и зла, так как ум, главенствующее начало в западном образовании, не способен в полноте отличать добро от зла. Приведем слова свт. Игнатия (Брянчанинова), чтобы нехристианский контекст почвеннической оппозиции сознательного/бессознательного в отношении нравственности проявился со всей возможной очевидностью: «Ум человеческий не в состоянии отличить добра от зла; замаскированное зло легко, почти всегда, обманывает его. И это очень естественно: ум человеческий юн, а борющиеся его злыми помыслами имеют более чем семитысячелетнюю опытность в борьбе, в лукавстве, в ловитве душ человеческих. Различать добро от зла принадлежит сердцу, — его дело. Но опять нужно время, нужно укоснение в заповедях евангельских, чтоб сердце стяжало тонкость вкуса к отличию вина цельного от вина поддельного» [Игнатий Брянчанинов, 2014, Письма, т. 3, 504].

Достоевский позднее будет говорить о покаянии, смирении и других христианских добродетелях, но в первой половине 60-х преобладает органическое понимание нравственности. Например, понятие чистоты он соединяет с красотой, что переводит это понятие из сферы этической в эстетическую. В предисловии к рассказам Э. По так характеризует идеал Гофмана: «У Гофмана есть идеал, правда иногда не точно поставленный; но в этом идеале есть чистота, есть красота действительная, истинная, присущая человеку» (19; 89). На первый взгляд, это вполне христианская мысль, так как христианская эстетика есть раздел этики: красиво только то, что источает добро или причастно добру. Но все же сочетание чистоты и красоты здесь имеет иной контекст – ренессансный, который особенно ярко выражен в поэтологических рассуждениях писателя по поводу скульптуры Венеры Медицейской. Приведем два высказывания.

«На неразвитое, порочное сердце и Венера Медицейская произведет только сладострастное впечатление. Нужно быть довольно высоко очищенным нравственно, чтоб смотреть на эту божественную красоту не смущаясь. Слава Богу, таких людей уже встречаешь довольно» (19; 103).

«Но послушайте, неужели вы думаете, что если б статуи Венеры Медицейской и Милосской, при все том, что они представляют собою целомудренные образы и самое тонкое выражение стыдливости, привезенные в Москву к нашим простодушным предкам, во времена хоть, например, Алексея Михайловича, могли бы произвести на них какое-нибудь впечатление, кроме грубого и даже может быть соблазнительного? Не говорим, чтоб и тогда совершенно не было людей развитых; мы говорим вообще о впечатлении, которое бы произвели тогда на отцов наших эти немецкие «болваны». И неужели мы не правы, говоря, что надо быть высоко очищенным, нравственно и правильно развитым, чтобы взирая на эту божественную красоту не смущаясь. Целомудренность образа не спасает от грубой и даже, может быть, грязной мысли. Нет, эти образы производят высокое, божественное впечатление искусства, потому именно, что они сами произведение искусства. Тут действительность преобразилась, пройдя через искусство, пройдя через огонь чистого, целомудренного вдохновения и через художественную мысль поэта. Это тайна искусства, и о ней знает всякий художник» (19; 134).

Опять же, речь идет о том, что только чистым сердцем можно без смущения лицезреть божественную красоту статуи — обнаженной женщины, — что соответствует христианскому пониманию добродетели. Но христианское ли это понимание чистоты? В приведенных высказываниях чистота связана с искусством — это *чистое, целомудренное вдохновение художника, целомудренные образы*. Для чистого восприятия божественной красоты статуи требуется правильное развитие, причем под правильным развитием, что следует из контекста философско-эстетических представлений Достоевского того времени, подразумевается западное образование.

Святоотеческое понимание чистоты, напротив, не сопряжено с искусством. Сердце очищается от исполнения заповедей: «Кто есть чистый сердцем? ... Кто не знает за собой презрения к заповеди Божией или недостаточного или небрежного

исполнения оной» [Сокровищница духовной мудрости, 2009, т. 12, 453]. Процесс очищения сопровождается все более отчетливым видением своего греха и рождает истинное покаяние: «Насколько кто имеет чистоту, настолько видит себя согрешающим...» [Сокровищница духовной мудрости, 2009, т. 12, 452-453]. Такая чистота тоже соединена с красотой, но это не красота идеала, не божественная красота искусства, а красота души, источник которой – Бог: «Душа, с теплым рвением усиленно очищаемая подвижническими трудами, Божественным светом озаряется и мало-помалу начинает узревать естественно данную ей вначале Богом красоту и расширяется в возлюблении Создавшего ее» [Сокровищница духовной мудрости, 2005, т. 7, 172].

Более того, такая чистота не может быть источником светского искусства, так как чистое сердце свободно от всяких внешних впечатлений и образов, то есть от всего того, чем живет светское искусство: «Сердце чистое есть то, которое представило Богу память, совершенно безвидную (чистую от впечатлений), и не имеющую образов, и готово принять одни впечатления Божии, от которых оно обыкновенно делается светлым» [Сокровищница духовной мудрости, 2009, т. 12, 459].

Характерно, что возможное восприятие простодушных предков времен Алексея Михайловича Венеры Медицейской как немецкого «болвана» Достоевский называет грубой, соблазнительной – неразвитой. Но ведь это вполне христианское восприятие богини римского язычества – *идола* или *болвана*. Да, известны примеры, когда христианские подвижники при виде женского тела не соблазнялись, а приходили в восхищение от богозданной красоты и прославляли Бога. Но одно дело — славить творение Бога, и другое дело – наделять тварное божественным атрибутом совершенства. Как пишет свт. Иоанн Златоуст, после грехопадения первых людей Бог «сделал тело человека слабым и болезненным», чтобы отучить человека от дьявольского искушения «будете яко бози» [Иоанн Златоуст, 1896, 130]. Создание «болванов», таким образом, есть нарушение целомудрия, так как оно состоит, по слову сщмч. Петра Дамаскина, в том, чтобы «ум был цел и мог удерживать себя вне всякого дела, слова и помышления, неугодного Богу» [Сокровищница духовной мудрости, 2004, т. 4, 58-59].

Как свидетельствуют христианские писатели первых веков, и сами идолы и процесс их создания были связаны с нарушением нравственной чистоты. Вот что, например, пишет Арнобий: «Кто из читающих Посейдиппа, не знает, что Пракситель с необычайным искусством изобразил лицо Книдской Венеры по образцу любовницы Кратины, которую несчастный любил? Но разве была единственной эта Венера, красота которой возвеличена через перенесение на нее черт блудницы? Известная Фрина Феспийская, по сообщению писавших феспийскую историю, когда была на самом вершине красоты, привлекательности и блеска, служила, как утверждают, моделью для всех, пользующихся известностью, Венер как в греческих городах, так и там, куда проникла любовь и страсть к подобного рода статуям. Поэтому все художники, жившие в то самое время и достигшие первенствующего положения точностью воспроизведения моделей, со всей тщательностью и усердием состязались в перенесении черт лица распутницы на статуи Венеры, таланты художников воодушевлялись, и соперничали и соревновались, стараясь превзойти один другого, не для того, чтобы более возвысить Венеру, а для того, чтобы Фрину изобразить под видом Венеры. Таким образом, дело дошло до того, что блудницам вместо бессмертных богов приносятся жертвы и жалкие религии вводятся в обман из-за изготовляемых статуй. Когда упоминаемый как первый среди ваятелей известный Фидий окончил свое произведение огромных размеров, статую Юпитера Олимпийского, то надписал на пальце бога: «Pantarces Pulcher» — а это было имя мальчика, которого он любил и к которому питал позорную страсть, — и никакое опасение или религиозное чувство не удержали его от того, чтобы назвать бога именем развратника и даже присвоить развратнику божественность и образ Юпитера» [Арнобий, 2008, 320-321].

Отметим, что сопряжение художественного творчества с нравственной чистотой присуще творцам ренессансной культуры. Так, например, у Данте и Петрарки поэтическое творчество является аналогом Божественного созидания [Сергеев, 2007, 81]. Из подобной установки закономерно вытекает представление о божественной красоте произведений искусства, о *целомудренном вдохновении* художника, о *целомудренных образах* и т.д.

Поэтому 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.

Приведем два высказывания, раскрывающие философско-эстетический контекст понятия *восстановления* и задающие горизонт мысли писателя того времени. В обоих случаях, так или иначе, осмысливается одна и та же историософская схема развития человечества от первоначальной простоты через индивидуализм к полноте сознания. Шеллинг говорит о том, что целью истории или мифологического процесса является *восстановление* первоначального сознания: «Однако мы одновременно определили мифологический процесс как теогонический, т.е. как процесс, в результате которого вновь должно быть *восстановлено* (здесь и далее выделено мной. – С.Ш.), реконструировано первоначальное сознание» [Шеллинг, 2013, 292]. Шиллер утверждает, что красота восстанавливает в человеке утраченную им гармонию в период индивидуализма: «Теперь мы докажем, что оба противоположных предела (состояния напряжения и ослабления. – С.Ш.) уничтожаются красотой, которая *восстанавливает* в напряженном человеке гармонию, а в ослабленном – энергию, и таким путем, сообразно природе красоты, приводит ограниченное состояние к безусловному и делает человека законченным в себе целым» [Шиллер, 1957, 307].

Как уже говорилось, святоотеческий опыт свидетельствует о том, что только в покаянии, через видение своих страстей, возможно вхождение в мир внутреннего человека. Постигая законы духовного мира, человек начинает видеть действие этих законов в мире видимом и начинает соотносить внутренний мир человека с миром внешним – так рождается *духовный символизм*. Другими словами, духовный символизм предполагает опыт видения духовного мира. Покаянное познание своих страстей является самой первой ступенью духовного видения.

У Достоевского первой половины 60-х этого нет. И хотя идея возрождения человека в послекаторжные годы становится главной в творчестве Достоевского, и еще в 1856 году в письме от 13 апреля он напишет А.И. Врангелю о том, что задумал статью о назначении христианства в искусстве, которую обдумывал десять лет

(281; 229), христианская мысль писателя смешивается со схемами органического мировидения.

Но все же органическая философия не составляет сердцевины мирозерцания писателя. Как справедливо пишет о. Георгий Флоровский, утопическая мечта об историческом разрешении всех жизненных противоречий, мечта о том, что государство обратиться в Церковь, с одной стороны оказалась тем «органическим соблазном», который Достоевский до конца так и не преодолел; с другой стороны, эта мечта отставала от «подлинных прозрений» писателя. Сквозь наносы органической мысли пробивалась потребность в живой вере: «И очень скоро Достоевский понял, что одной цельности переживаний еще очень и очень недостаточно. И нужно вернуться не столько к цельности, но именно к вере. Именно об этом и написаны главные романы Достоевского. Достоевский был слишком чутким тайнозрителем человеческой души, чтобы остановиться на органическом оптимизме» [Флоровский, 2009, 381].

Достоевский сердцем познает, что онтология не в структурном соответствии чувственного и умозрительного, не в органическом процессе созревания духовного в материальном, а в духовно-нравственном деле по очищению души.

В повести 1864 года «Записки из подполья» появляется мысль, ключевая и для понимания этого сложного произведения, и того духовного переворота, что совершался в сердце писателя в это время: «... без чистого сердца – полного, правильного сознания не будет» (5; 122). Здесь впервые чистота сердца будет связана с верой во Христа. В письме к брату Михаилу от 26 марта 1864 года Достоевский напишет о повести: «Свиньи цензора, там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал для виду, — то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа — то запрещено» (282; 73).

Процесс духовного созревания долгий. Не линейный. Происходящий в глубине сердца и частью закрытый от сознания. Связанный с перипетиями восстания и падения, с продвижением вперед и с возвращением вспять. И только на рубеже 60-70-х, во время работы над романом «Идиот», Достоевский «споткнется» на понятии *восстановления*. В ПМ ко второй и последующим частям произведения много места

будет посвящено поиску сюжетного разрешения «реабилитации» Настасьи Филипповны, но сюжет этот так и не будет реализован в романе – Достоевский от него откажется.

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 исследованиях о реализме как художественном методе Достоевского, как правило, в центре внимания оказывается проблема определения онтологических и философско-эстетических границ реальности, как ее видел писатель [Захаров, 2012, 166-178; Степанян, 2010; «Проблема "Реализма в высшем смысле" ...», 2004, 43-96.].

Нас же интересует аспект выразительный: каким образом Достоевский очевидную для него реальность/действительность выражал?

И здесь следует говорить о *духовном символизме*, который постепенно формируется у писателя по мере все более глубокого теоретического и деятельного усвоения начал православной веры.

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 (20; 172-173).

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: «Да Хри-

стос и приходил затем, чтоб человечество узнало, что знания, природа духа человеческого может явиться в таком небесном блеске, в самом деле и во плоти, а не то что в одной мечте и в идеале, что это и естественно и возможно. Этим и земля оправдана. Последователи Христа, обоготворившие эту просиявшую плоть, засвидетельствовали в жесточайших муках, какое счастье носить в себе эту плоть, подражать совершенству этого образа и веровать в него во плоти. <...>. Тут именно всё дело, что слово в самом деле плоть бысть. В этом вся вера и всё утешенье человечества, от которого оно никогда не откажется...» (11; 112-113)

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

Так, он устанавливает для себя, что вера без дел мертва. Под делами веры понимается исполнение заповедей Христовых, разумение и исполнение которых невозможно без послушания дисциплине Церкви с ее канонами, постами и т.д. Послушание дает свои плоды – покаяние и смирение. Покаяние открывает ведение своего внутреннего состояния, внутреннего человека, ведение глубины своего несовершенства, или, как пишут св. Отцы, глубину своего падения в пропасть греха. Покаяние рождает смирение, которое единственное возводит веру в Царство Небесное. Путем покаяния и смирения прошли святые. Сохранился этот спасительный путь покаяния и смирения в Православии.

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*.

Рассмотрим более подробно начала символического мирозерцания Достоевского, как оно сложилось в 70-е годы.

ПМ к роману «Бесы» содержат основные идеи, какие Достоевский будет развивать на протяжении своего последнего десятилетия.

Так, в характеристике главного героя появляется важнейшая мысль: чувство добродетели не означает наличие этой добродетели в человеке; для ее стяжания требуется труд над собой: «Он, например, способен понимать великодушие, так сказать эстетически, и чувствовать, но это чувство принимает в себе уже за само великодушие – и отчаивается, что великодушие не дается ему на дармовщинку и без труда» (11; 60). Причем, труд над собой – это не отвлеченный высший подвиг, а *труд православный*, без которого вера будет мертвой: «...а Архиерей говорит, что катехизис новой веры – хорошо, но вера без дел мертва есть, и требует не высшего подвига (высшего классицизма), а еще труднейшего – труда православного...» (11; 195) Труд православный есть исполнение указанного Христом закона или заповедей Христовых в послушании церковной дисциплине: «Бог сотворил и мир и закон и совершил еще чудо – указал нам закон Христом, на примере, в живье и в формуле. <...> Уклонения ужасно могут быть разнообразны, но все зависят от недостатка самообладания. <...> Самообладание заключается в дисциплине, дисциплина в Церкви» (11; 122).

Самообладание или самосовершенствование, само по себе, без помощи Бога, не спасает, то есть, речь идет о православном понимании спасения как синергии – сотрудничества Бога и человека: «Что, наконец, человек не в силах спасти себя, а спасен откровением и потом Христом, т.е. непосредственным вмешательством Бога в жизнь человеческую – иначе: оба раза чудом» (11; 183).

Синергическое понимание совершенствования, опыт исполнения заповедей приводят к покаянию и смирению. Покаяние является условием самосовершенствования и рождает правильный взгляд человека на себя. Жизнь русского народа в вере православной рождает правильный взгляд на добро и зло, на окружающий мир и на себя. В «Дневнике писателя» за 1873 год, в главке «Среда» мысль Достоевского о «среде» развивается в стиле *духовного символизма*: внешнее, среда, зависит от того, что внутри человека. А за свое внутреннее он ответственен, поэтому всякий перед всяким виноват. Важнейшее здесь – вера, которая выводит человека из царства внешнего и вводит в неведомое, невидимое, открытое только духовным очам: «Нет, народ не отрицает преступления и знает, что преступник виновен. Народ знает только, что и сам виновен вместе с каждым преступником. Но, обвиняя себя, он тем-то и доказывает, что не верит в «среду»; верит, напротив, что среда зависит вполне от него, от его непрерывного покаяния и самосовершенствования» (21; 18). В главке «Влас» говорится о жажде покаяния, сильнейшей в русском человеке, как и во всем народе, и спасительной для него (21; 35).

Стремление к покаянию рождает в русском человеке точное знание сущности мировых событий, в частности, Восточного вопроса. Достоевский, полемизируя с героями романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» по Восточному вопросу, пишет об этом в «Дневнике писателя» за 1877 год в главке «О безошибочном знании необразованным и безграмотным русским народом главнейшей сущности восточного вопроса»: «...А такова уже русская народная черта, историческая, что покаянные подвиги хождения ко святым местам он издревле еще высоко ценил. Сердцем его всегда влекло туда, — черта историческая. <...> Но пока ею, и только ею одною, то есть этою только чертою, и возможно объяснить всю загадку сознательности прошлогоднего движения народа нашего в пользу "братьев-славян" ...» (25; 215)

В этой полемике с Толстым Достоевский делает замечание в отношении внутреннего мира Левина, которое помогает понять, что сам Достоевский понимает под внутренним духовным миром: «Левин счастлив, роман кончается к пущей славе его, но ему недостает еще внутреннего духовного мира» (25; 203). *Внутренний духовный мир* подразумевает вечные вопросы о Боге, о вечной жизни, о добре и зле, и главный

из этих вопросов – вопрос веры, которую Левин получает от мужика. Но Достоевский сомневается в этой вере и убежден, что сам Левин свою веру и разрушит. Причина неспособности обрести настоящую веру – *духовное и физическое праздношатайство* (25; 205). Физическое и духовное праздношатайство – это оценка, данная народом, это то, что видит народ, и чего не видит Левин. Если соотнести это высказывание с обсуждаемым Восточным вопросом, сущность которого безошибочно знает русский народ, а образованный Левин ошибается, то становится очевидным, что Достоевский понимает под праздношатайством героя «Анны Карениной» – это отсутствие у того истинной веры и православного труда покаяния и самосовершенствования. Таким образом, можно сделать вывод, внутренний духовный мир подразумевает православную веру и ее плоды – покаяние.

Особое место в мирозерцании Достоевского занимает *смирение*. В согласии со святоотеческим богословием, писатель называет смирение силой веры, то есть тем, что возводит человека к Богу. В «Дневнике писателя» за 1876 год в главке «Обособление» отпадение латинства от истинной веры видится в отказе от смирения (22; 89).

Смиранный человек противопоставляется рыцарскому героизму западной культуры: «... не героический рыцарский, а русский, смиренный [а не героичный]...» (22; 214)

Смирением побеждается зло в душе, подвиг самосовершенствования совершается в смирении (24; 165). В Пушкинской речи писатель призывает русское образованное общество к труду над собой, началом чему называет смирение: «"Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве", вот это решение по народной правде и народному разуму. "Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя в себе, подчини себя себе, овладей собой и – и узришь правду. Не в вещах эта правда не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в твоём собственном труде над собою. Победишь себя, усмиришь себя – станешь свободен как никогда и не воображал себе, и начнешь великое дело, и других свободными сделаешь, и узришь счастье, ибо

наполнится жизнь твоя, и поймешь наконец народ свой и святую правду его"» (26; 139).

В ПМ к «Дневнику писателя» за 1880 год Достоевский пишет о том же, раскрывая содержание выражения *святая правда народа* – это видение Христа: «Овладей собою и узришь правду и станешь достойнейшим праведником – наступит и для тебя золотой век. Это мысль русская, ее сознает народ, он читает ее в жизни первых христианских подвижников, побеждавших себя и плоть свою и вырвавших до страшного значения силы, видевших Христа так, что и земля не могла вместить их» (26; 214). Здесь звучит мысль, дознанная святоотеческим опытом: труд над собой в смирении является началом самопознания и богопознания. Вот что пишет прп. Симеон Новый Богослов: «Степень самопознания и боговедения определяется степенью смирения и кротости» [Сокровищница духовной мудрости, 2008, т. 10, 135].

Таким образом, повторим и обобщим, покаяние и смирение являются для Достоевского, в согласии со св. Отцами, условиями истинной веры и истинного самопознания и богопознания, в них раскрывается и создается внутренний духовный мир. Рождаются покаяние и смирение только в делах веры – в труде над собой, в самосовершенствовании.

Личное самосовершенствование, при этом, становится условием всякой деятельности.

Так, в полемике с А.Д. Градовским в «Дневнике писателя» за 1880 год в главке «Две половинки» Достоевский утверждает, что все общественные установления и всякое общественное совершенствование зависят от личного самосовершенствования (26; 164).

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» (21; 256).

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: «Безобразные, гадкие песни, майданы с картежной игрой под нарами, несколько уже избитых до полусмерти каторжных, за особое буйство, собственным судом товарищей и прикрытых на нарах тулупами, пока оживут и очнутся; несколько раз уже обнажавшиеся ножи, — всё это, в два дня праздника, до болезни истерзало меня. Да и никогда не мог я вынести без отвращения пьяного народного разгула, а тут, в этом месте, особенно. <...>. Наконец в сердце моем загорелась злоба» (22; 46). Но потом он вспоминает эпизод из своего детства, когда его, испуганного померещившимся ему криком: «Волк бежит», — успокаивает их крепостной мужик Марей. И это воспоминание об оказанной ему русским крестьянином любви, изгоняет из его сердца злобу, и он начинает иначе смотреть на каторжников, он получает «другие глаза»: «И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце» (22; 49).

Прекрасный момент в душе, в данном случае, 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.

Какой же духовный закон открывает этот опыт? Наполненность сердца злом становится причиной ошибочного взгляда на каторжан. Переход от злобы к любви свидетельствует о том, что сердце больно злом, но стремится к любви. Любовь меняет взгляд, и Достоевский, видит, что ошибался, что он видит только внешнее, а в сердце человека ему не дано заглянуть.

О духовной причине ошибочного, поверхностного, осуждающего взгляда на человека, пишет св. Игнатий Брянчанинов. Он называет такой ошибочный взгляд, в согласии со святоотеческим словоупотреблением, соблазном: «...соблазн в зараженных еще ветхостию Адама, хотя бы они были благонамеренны и стремились к спасению, есть признак ветхости и недуг весьма важный и упорный. Недуг этот противодействует покаянию, от которого – очищение. Соблазн есть болезненный взгляд на немощи ближнего, при котором эти немощи возрастают до необъятной, уродливой величины. Соблазн есть исчадие самолюбия, вселяющееся в душу, чуждую любви к ближнему и правильной любви к себе» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 1, 433].

В перемене оценки каторжан значительно изменение в словоупотреблении: каторжные переименовываются в *несчастных*. Тем самым выражается и момент покаяния, так как невозможно избежать осуждения, если не будет покаяния. Слово *несчастные* в тезаурусе Достоевского прочно связано со значением покаяния: «Короче, этим словом "несчастные" народ как бы говорит "несчастливым": "Вы согрешили и страдаете, но и мы ведь грешны"» (21; 17).

Таким образом, прекрасные моменты в душе – это красота духовной жизни, то, что в христианской культуре получило название *φιλοκαλια* = красотолубие или добротолубие. Собрание святоотеческих поучений о духовной жизни называется добротолубием/красотолубием, чем выражается идея красоты как путеводного начала, осененного благодатью Св. Духа.

Ближайшим контекстом эстетического высказывания Достоевского является слово о красоте свт. Игнатия Брянчанинова, обращенное к художнику К.П. Брюллову: «Всякая красота, и видимая и невидимая, должна быть помазана Духом, без этого помазания на ней печать тления; она (красота) помогает удовлетворить человека, водимого истинным вдохновением. Ему надо чтобы красота отзывалась жизнию, вечной жизнию. Когда же из красоты дышит смерть, он отвращает от такой красоты свои взоры» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Письма, т. 3, 594-595].

Случай из детства, описанный Достоевским, вводит нас в самое средоточие его христианского символического мирозерцания. Писатель только тогда в истин-

ном свете увидел каторжан, когда в его сердце снизошли любовь и покаяние. Отсюда следуют основополагающие для мышления 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.

В это время у Достоевского появляется представление о двух знаниях – внешнем (знание правил веры) и внутреннем (сердечное знание Христа): «Говорят, что русский народ плохо знает Евангелие, не знает основных правил веры. Конечно, так, но Христа он знает и носит его в своем сердце искони. В этом нет никакого сомнения. Как возможно истинное представление Христа без учения о вере? Это другой вопрос. Но сердечное знание Христа и истинное представление о нем существует вполне» (21; 38).

Для истинного знания требуется нравственное развитие: «Тут, видите ли, чтобы понимать что-нибудь в душе человеческой и «судить повыше сапога», надо бы побольше развития в другую сторону, поменьше этого цинизма, этого «духовного» материализма; поменьше этого презрения к людям, поменьше этого неуважения к ним, этого равнодушия. Поменьше этой плотоядной стяжательности, побольше веры, надежды, любви!» (21; 86)

Постепенно в художественном сознании Достоевского из различения внешнего и внутреннего знания складывается представление о двух реализмах. Один реа-

лизм отображает текущую действительность и боится всего идеального: «Реализм есть ум толпы, большинства, не видящий дальше носу, но хитрый и проницательный, совершенно достаточный для настоящей минуты. Оттого он всех увлекает и всем нравится, всем по плечу» (20; 182). Но так как все, что совершается с человеком в истории, станет понятным и доступным только по ее окончании, то такой реализм погрешает против правды (24; 247).

Заканчивая работу над романом «Идиот», Достоевский в письме к А.Н. Майкову от 23 декабря 1868 года формулирует начала другого — своего — реализма, который он называет идеализмом и одновременно исконным, настоящим реализмом, и отличает его от реализма современных реалистов и критиков и, тем самым, вводит понятие двух реализмов: «Ах, друг мой! Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм — реальной ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все русские пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм. Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает» (28₂; 329).

То, что русское общество духовно пережило за определенный отрезок исторического времени, то есть то, что происходило с душами русских людей, отобразилось в фактах действительности. Этого не видят реалисты не только потому, что не дают хода идеальному, но и по той причине, что идеал *мелко плавает*.

В письме к Н.Н. Страхову от 10 марта 1869 года Достоевский отделяет себя от тех реалистов, которые пропускают действительность через свой идеал, но такой идеал, который не соответствует глубинной сущности действительности: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив. <...> И какая мелочь и низменность воззрения и проникновения в действительность. И всё одно да одно. Мы всю действительность пропустим этак мимо носу. Кто ж будет отмечать факты и углубляться в них? <...>. Неужели фантастичный мой «Идиот» не есть действительность,

да еще самая обыденная! Да именно теперь-то и должны быть такие характеры в наших оторванных от земли слоях общества, — слоях, которые в действительности становятся фантастическими» (29₁; 19).

Низменность воззрения и проникновения в действительность, то есть низменность идеала художника оценивается Достоевским с высоты идеала Христова, вне которого невозможно в полноте постичь духовный смысл совершающихся событий. В письме к Страхову от 30 мая 1871 года пишет о помутнении эстетической идеи и причинах того: «Итак, эстетическая идея в новом человечестве помутилась. Нравственное основание общества (взятое из позитивизма) не только не дает результатов, но и не может само определить себя, путается в желаниях и в идеалах. Неужели, наконец, мало теперь фактов для доказательства, что не так создается общество, не те пути ведут к счастью и не оттуда происходит оно, как до сих пор думали. Откуда же? напишут много книг, а главное упустят: на Западе Христа потеряли (по вине католицизма), и оттого Запад падает, единственно оттого. Идеал переменялся, и — как это ясно!» (29₁; 214)

В «Дневнике писателя» за 1877 год в главке «Единичный случай» Достоевский не противопоставляет два реализма, а 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» (25; 90-91).

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. Как точно оценивает К.А. Степанян, метасюжетом

романов писателя станет сюжет личного спасения: «Эта личная история спасения человека и составляет главный сюжет романов Достоевского» [Степанян, 2010, 33].

Изображение человека в свете его личного спасения составляет содержание христианского, а конкретнее, духовного, символизма. По определению С.С. Аверинцева, христианский символ есть «"знамение", требующее "веры" (как доверия к верности Бога), и одновременно "знамя", требующее "верности" (как ответа на "верность" Бога)» [Аверинцев, 1997, 130]. Христианин в символическом понимании – это воин Христов, который ведет борьбу против духов тьмы [Аверинцев, 1997, 131].

Верность или неверность в отношении ко Христу, Его заповедям, духовные законы, действующие на путях верности/неверности и проявляющиеся как во внутреннем человеке, так и в событиях – все это составляет предмет художественного изображения у Достоевского. Человека и историю он видит под знаком идеи личного самосовершенствования. Поэтому там, где он пишет об идеальной действительности, идее (идеале) художника, точках и пунктах истории – везде имеется в виду идея самосовершенствования, идея спасения.

Глубину художественному произведению задает изображение человеческих типов и характеров (22; 106-107).

В изображении типов и характеров писатель, как и портретист в изображении лица, прозревает, когда человек наиболее на себя похож, то есть изображает человека в его идее. Но чтобы увидеть человека в его существе, надо, чтобы художник смотрел на воспринимаемую действительность глазами своей идеи (идеала) (21; 75-76).

Когда человек наиболее на себя похож в свете идеи самосовершенствования? В те моменты, когда он проявляет себя в отношении к вечности, когда высказываются неисследимые глубины человеческого духа. В полемике с Н.С. Лесковым по поводу рассказа М.А. Недолина «Дьячок» Достоевский раскрывает значение, какое он вкладывает в понятие идеи: «Задача искусства – не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая со всего многообразия однородных жизненных явлений. <...>. Но для повествователя, для поэта могут быть и другие задачи,

кроме бытовой стороны; есть общие, вечные и, кажется, вовеки неисследимые глубины духа и характера человеческого» (21; 82).

Под *неисследимыми глубинами духа* и характера человеческого Достоевский понимает духовные движения души, в частности, когда человек опытно познает покаяние и смирение.

В отклике на роман «Анна Каренина» писатель замечает, что ему сделалось скучно, когда автор «Анны Карениной» стал вводить читателя во внутренний мир Вронского. Внутренний мир человека без духовных движений скучен для Достоевского. Но сцена у постели больной героини, когда люди, потрясенные ожиданием смерти близкого им человека, все обвинили себя, простили и оправдали друг друга, вызывает у писателя высокую оценку произведению: «В самом центре этой мелкой и наглой жизни появилась великая и вековечная жизненная правда и разом всё озарила» (25; 52-53). Стоит соотнести момент, когда субъект наиболее на себя похож, с моментом жизненной вековечной правды. В обоих случаях речь идет об одном: отыскании в человеке моментов, которые высвечивают его в свете вековечной правды.

Взгляд на историю в перспективе самосовершенствования, как уже отмечалось, также является основанием символического мирозерцания Достоевского.

Символическое понимание истории особенно ярко проявляется в письме писателя к А.Н. Майкову от 27 мая 1869 года, в котором он предлагает Майкову сюжет поэмы из истории России. Так как этот текст принципиально важен, приведем его целиком с незначительными сокращениями: «...воспроизвести, <...> всю русскую историю, отмечая в ней те точки и пункты, в которых она, временами и местами, как бы сосредоточивалась и выражалась вся, вдруг, во всем своем целом. Таких всевыражающих пунктов найдется, во все тысячелетие, до десяти, даже чуть ли не больше. Но вот схватить эти пункты и рассказать в былине, всем и каждому, но не как простую летопись, нет, а как сердечную поэму, даже без строгой передачи факта (но только с чрезвычайною ясностию), схватить главный пункт и так передать его, чтоб видно, с какой мыслию он вылился, с какой любовью и мукою эта мысль досталась. Но без эгоизма, без слов от себя, а наивно, как можно наивнее, только чтоб одна

любовь к России была горячим ключом – и более ничего. Вообразите себе, что в третьей или в четвертой былине <...> у меня вышло взятие Магометом 2-м Константинополя <...>. Вся эта катастрофа в наивном и сжатом рассказе: турки облегли Царьград тесно; последняя ночь перед приступом, который был на заре; последний император ходит по дворцу <...>, идет молиться образу Влахернской Божией Матери; молитва; приступ, бой; султан с окровавленной саблей въезжает в Константинополь. <...> Не слезая с коня, скачет по ступеням в самый храм <...>, доскакав до середины храма, останавливает коня в смущении, задумчиво и с смятением озирается и выговаривает слова: "Вот дом для молитвы Аллаху!" Затем выбрасывают иконы, престол, ломают алтарь, становятся мечеть, труп императора хоронят, а в русском царстве последняя из Палеологов является с двуглавым орлом вместо приданного; русская свадьба, князь Иван III в своей деревянной избе вместо дворца, и в эту деревянную избу переходит и великая идея о всеправославном значении России, и полагается первый камень о будущем главенстве на Востоке, расширяется круг русской будущности, полагается мысль не только великого государства, но и целого нового мира, которому суждено обновить христианство всеславянской православной идеей и внести в человечество новую мысль, когда загниет Запад, а загниет он тогда, когда папа исказит Христа окончательно и тем зародит атеизм в опоганившемся западном человечестве. Да и не эта одна мысль об этой эпохе: была у меня мысль, рядом с изображением деревянной избушки и в ней умного, с величавой и глубокой идеей князя, в бедных одеждах митрополита, сидящего с князем, и прижившейся в России "Фоминишны" – вдруг в другой уже балладе, перейти к изображению конца пятнадцатого и начала 16-го столетия в Европе, Италии, папства, искусства храмов, Рафаэля, поклонения Аполлону Бельведерскому, первых слухов о реформе, о Лютере, об Америке, об золоте, об Испании и Англии, — целая горячая картина, в параллель со всеми предыдущими русскими картинами, — но с намеками о будущности этой картины, о будущей науке, об атеизме, о правах человечества, сознанных по-западному, а не по-нашему, что и послужило источником всего, что есть и что будет. В горячей мысли моей я думал даже, что не надо кончать былины на Петре, например, об котором нужно особенное хорошее слово и хорошая поэма-былина с

смелым и откровенным взглядом, нашим взглядом. Я бы прошел до Бирона, до Екатерины и далее, — я бы прошел до освобождения крестьян и до бояр, рассыпавшихся по Европе с последними кредитными рублишками, до барынь, б<--->щих с Боргезанами, до семинаристов, проповедующих атеизм, до всегуманных и всесветных граждан русских графов, пишущих критики и повести <...>. Затем закончил бы фантастическими картинами будущего: России через два столетия, и рядом померкшей, истерзанной и оскотинившейся Европы, с ее цивилизацией» (29₁; 39).

Здесь у Достоевского выражены принципиальные для его символического мирозерцания положения: 1. история осмысливается через такие точки и пункты, в которых исторический процесс предстает в своей цельности; 2. цельность, сущность, истории заключается в идее спасения; 3. постижение истории в ее цельности позволяет предвидеть логику ее дальнейшего становления; 4. главный принцип изложения истории – наивность.

Хотя прямого указания на то, что сущность истории состоит в идее спасения, здесь нет, тем не менее, это очевидно из начертанного в отрывке образа падения Византии. Последняя обедня в Софийском соборе и осквернение собора мусульманами свидетельствуют о том, Византия перестала быть местом истинного поклонения Богу. Там, откуда уходит истина, более невозможна *правильная дисциплина в Церкви* и правильное ведение и исполнение заповедей – путь личного самосовершенствования становится проблематичным. Православие переходит в Россию, и теперь перед Россией стоит задача обновить христианство *всеславянской православной идеей*. Что скрывается за этим выражением? Россия, русский народ становится тем, кто хранит истинный образ Христа, то есть сохраняет опытное знание правильного, истинного пути личного самосовершенствования. Падение Византии потому и видится частью русской истории, что в ней совершается, развивается процесс спасения человечества. Параллель с Европой проводится также по точкам, в которых европейская история проявляется в свете верности или неверности Христу.

Изложение истории в ее главных точках и пунктах в свете идеи спасения воспроизводит принципы изложения истории богоизбранного еврейского народа в Священном Писании: в Ветхом Завете излагается не вся история евреев, а только те

точки и пункты, где проявляется ее, истории, целеполагание. И это и есть принципы *духовного символизма*. Напомним высказывание свт. Игнатия Брянчанинова: «Ветхий Завет, – в нем истина изображена тенями, и события со внешним человеком служат образом того, что в Новом Завете совершается во внутреннем человеке...»

Но прямого воспроизведения библейского изложения у Достоевского не происходит. И понятно – почему: библейские книги написаны под действием Божественной благодати. Как сказано у ап. Павла, «все Писание богодухновенно» (2 Тим. 3: 16). Достоевский не мог претендовать на богодухновенность. В «Дневнике писателя» за 1876 год в главке «Два самоубийства» он пишет о том, что всякая трактовка фактов действительности оказывается ниже самих этих фактов: «... никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала – это все еще пока для человека фантастическое» (23; 144-145).

Вместе с тем, в христианской письменности есть опыт изложения истории на библейских принципах вне притязания на богодухновенность, которым писатель и воспользовался. Это – летопись. Христианский историк – летописец. Летописная история также выборочна, как и история библейская [Водолазкин, 11]. Выборочность здесь, как и в Священном Писании, носит сотериологический характер: летописец воспринимает всемирную историю как историю спасения.

Конечно, всемирная история и история спасения, как она отображена в Библии, различались византийскими и древнерусскими хронографами, но всемирная история оценивалась зачастую как материал истории спасения. Так, например, византийский историограф Георгий Амартол создание Римской империи рассматривает как подготовку к пришествию Христа, хотя сама по себе история римлян к священным событиям не относится [Водолазкин, 2008, 16-17]. История в христианских летописаниях излагается вне прагматических — политических, экономических, и т.д. — причинно-следственных связей [Водолазкин, 2008, 18]. Связь между событиями в летописи, как и в Библии, видится не в горизонтальной плоскости земного бытия с его суетой, а в вертикальном измерении отношений с Богом. Фрагментарность библейской истории в сравнении с историей античной хорошо прослежена в

работе Э. Ауэрбаха «Мимесис»: «Ветхий Завет по своей композиции куда менее целен, чем поэмы Гомера, он составлен из разнородных кусков, и это гораздо заметнее бросается в глаза, но все без исключения куски входят в единую всемирно-историческую связь, и в этой связи содержится толкование всей всемирной истории. <...>. Насколько разрозненное, обособленное в своем расположении по горизонтали стоят эти рассказы, целые группы рассказов, по сравнению с «Илиадой» и «Одиссеей», настолько крепче их связь по вертикали, — объединяющая их всех под одним знаком» [Ауэрбах, 1976, 37-38].

О том же, но уже в отношении принципов летописания пишет Д.С. Лихачев: «...летописец не потому не устанавливает между отдельными записываемыми им историческими событиями прагматической связи, что он якобы ее не замечает, а потому, что его собственная точка зрения поднимается над ней. Летописец стремится видеть события с высоты их "вечного", а не реального смысла. Часто отсутствие мотивировок, попыток установить причинно-следственную связь событий, отказ от реальных объяснений событий подчеркивает высшую предопределенность хода истории, ее "вечный" смысл. Летописец – визионер высших связей» [Лихачев, 1979, 258]. «Капризная прерывистость, неполнота деловых объяснений подчеркивает сознание того, что жизнь управляется более глубокими, потусторонними силами. Многое может представиться читателю летописи бессмысленным, суетным, "пустяковым". Это и есть цель летописца. Он показывает "суетность" истории» [Лихачев, 1979, 259].

Сравним с летописными принципами принципы хроники в «Бесах», как они даны в ПМ к роману. Хроникер утверждает, что предметом его внимания будут не подробности быта и истории городка, а событие, которое кажется излишним, но, на самом деле, оно находится в самой тесной связи с сердцевиной событий: «Я не описываю города, обстановки, быта, людей должностей, отношений и любопытных колебаниях в этих отношениях собственно частной губернской жизни нашего города как следствие древних, всегдашних порядков быта, под которыми сложился город, так и вследствие новых возмущений этих порядков преобразованиями последних времен. Заниматься собственно картиною нашего уголка мне и некогда. Я счи-

таю себя хроникером одного частного любопытного события, происшедшего у нас вдруг, неожиданного в последнее время и обдавшего всех нас удивлением. Как бы оно ни казалось излишним, и праздным, и многословным, а в сущности оно в тесной связи с самой сердцевиной событий. Так всегда в действительности. Вещь неподозреваемая, вещь пустяковая – вдруг становится главной вещью, а прочее только вертится около него, как второстепенное и придаточное» (11; 240-241).

В «Дневнике писателя» за 1877 год в главке «Никогда Россия не была столь могущественною, как теперь, — решение не дипломатическое» Достоевский полемизирует с прагматическим видением истории, принятым в дипломатии и указывает на *странные другие силы*: «И хоть и бесспорно, что все мировые вопросы, с точки зрения дипломатического, а стало быть и здравого смысла, всегда объясняются не более как тем, что таким-то вот державам захотелось расширения границ, или лично чего-то захотелось такому-то храброму генералу, или не понравилось что-нибудь какой-нибудь знатной даме и проч. и проч. (пусть, это бесспорно, я это уж уступлю, ибо здесь премудрость), — но все-таки не бывает ли в известный момент, даже вот и при этих-то самых реальных причинах и их объяснениях, такой точки в ходе дел, такого фазиса, когда появляются вдруг какие-то странные другие силы, положим и непонятные и загадочные, но которые овладевают все разом в совокупности и влекут неотразимо, слепо, вроде как бы под гору, а пожалуй, так и в бездну?» (25; 147) А немного ниже, анализируя роль Германии на мировой арене, писатель замечает: «Миром управляет Бог и законы Его...» (25; 166)

О совпадении некоторых принципов летописания с принципами повествования у Достоевского существует обстоятельная статья Д.С. Лихачева «Летописное время у Достоевского». Исследователь отмечает, что временное было для Достоевского «формой осуществления вечного» [Лихачев, 1979, 305]. Все основные романы написаны от лица воображаемого летописца [Лихачев, 1979, 306]. «Рассказчик-хроникер словно не понимает значения происходящего. Сперва события фиксируются, потом осмысляются. "Хаотические" записки должны дать представление о хаосе жизни. В этом смысл образа хроникера в романах Достоевского. Воображаемый автор романов Достоевского (в "Подростке", например) стоит "ниже" понима-

ния значения событий. Тем самым многое остается на долю догадки читателя. Читатель как бы понимает больше, чем явно и сознательно хочет донести до читателя воображаемый рассказчик-хроникер романов Достоевского» [Лихачев, 1979, 308]. Благодаря хаотичности и случайности записки хроникера дают характеристику своего времени, так как именно через хаотичность и случайность вещей проступает их сущность. В этом залог объективности повествования [Лихачев, 1979, 311]. Фигуры повествователя и автора выступают далеко не отчетливо, так как для Достоевского важны действия, события, действующие персонажи [Лихачев, 1979, 316]. «Достоевский придает равное значение, как и летописец, значительному и незначительному, объединяет в своем изложении главное и второстепенное. И это позволяет ему в мелочах увидеть знак вечности, предчувствия будущего и само это еще не родившееся будущее» [Лихачев, 1979, 316]. «...Достоевский стремился в "суете сует" близких к современности нагромождений фактов найти признаки достоверной и "вечной" правды. Гидом в этих поисках Достоевский избирает воображаемого "хроникера"-летописца, неумелого писателя, который сам, не отличая иногда значительного от незначительного и случайно наталкиваясь на существенное, давал ему наиболее объективные показания» [Лихачев, 1979, 318].

Таковы основные тезисы интересной работы Лихачева. Ученый правильно и точно определяет черты летописного стиля у Достоевского. Но с оценкой значения образа летописца в романах Достоевского мы не можем полностью согласиться. Да, рассказчик-хроникер «ниже» описываемых событий, но главный смысл хроникера, представляется, не в том, чтобы указать на хаос жизни и, вместе с тем, дать объективную картину событий. Непонятным остается и то, каким образом сквозь хаотичность и случайность вещей проступает их сущность. Исследователь этого не объясняет. Причина такой «недосказанности» на наш взгляд, заключается в оценке Лихачевым главного различия между средневековым летописцем и Достоевским. Как утверждает ученый, то, что для древнерусского книжника было природой видения мира, для Достоевского было художественным приемом [Лихачев, 1979, 318].

Проблема такой трактовки в ее описательности: исследователь описывает сложившееся в конкретную эпоху художественное коллективное сознание, но не

объясняет метафизических причин конкретных проявлений этого коллективного сознания в художественных формах. Понятно, что для средневекового сознания метафизическим основанием было христианство, и Лихачев на это неоднократно указывает. Но одного указания, одной констатации недостаточно – требуется именно объяснение. Иначе получается рассечение метафизических оснований и конкретного коллективного сознания с его художественными формами, что, собственно, демонстрирует позитивистский подход к проблеме. Коллективное сознание и его художественные формы при этом, неизбежно «берут на себя» функцию метафизических оснований, и история словесности, в частности, начинает пониматься как история развития художественных форм. Так как сознание и художественные формы эпохи средневековья и эпохи XIX столетия не совпадают, отсюда и делается вывод, что летописное время для летописца – способ мировидения, а для Достоевского – художественный прием. При этом упускается, что *метафизические основания* у древнерусского летописца и у Достоевского были одни – православная вера. Летописец не дерзал на богодухновенность, поэтому при изложении придерживался фактов, и только когда историческое событие явно соотносилось с истинами Священного Писания или возникала явная параллель с библейскими реалиями, автор летописи выявлял духовный смысл фактов действительности. Такая «истолковательная» установка исходила из природы христианской герменевтики.

Приведем одно из многочисленных святоотеческих высказываний о христианской герменевтике, принадлежащих перу свт. Афанасия Великого: «...для исследования и истинного уразумения сказанного в Писании потребны хорошая жизнь, чистая душа и хриstopодражательная добродетель...» [Сокровищница духовной мудрости, 2009, т. 9, 292-293]

Этот принцип герменевтики – Св. Писание *читается* чистой жизнью – переносился христианами книжниками и на *чтение* событий истории, фактов действительности. Душа очищенная от страстей исполнением заповедей Христовых и действием Св. Духа, способна видеть события и факты видимой реальности в их существе, прозревать их духовный смысл.

Летописец потому и не дерзал на богодухновенное слово, что не считал себя способным прозревать во всей полноте духовный смысл событий и фактов действительности. Но это не означало полного отказа от нахождения духовного смысла. В понимании истории летописец опирался на Священное Писание, истолкованное Св. Отцами. Как выражаются медиевисты, Библия для летописца выполняла роль «тематического ключа» [Водолазкин, 2008, 56].

Повествовательная стратегия, избранная Достоевским в пятикнижии, исходит из его христианского символического мирозерцания и помогает ему решать те же задачи, что стояли перед летописцем: так изобразить факты действительности, чтобы проявилась их сущность. Для этого наиболее подходящей оказывается образ рассказчика-хроникера, наивность которого позволяет писателю выводить на передний план действительность и характеры.

Так, в ПМ к «Подростку» писатель выражает принципиальный тезис своей повествовательной стратегии – события и характеры героев, проявляющиеся в разговорах и поступках, должны говорить сами за себя: «Высказать всё главное в художественном действии, разговорами и поступками лиц» (16; 269).

Наивность хроникера при этом получает решающее значение. Правда, концепция наивности меняется. В ПМ к «Преступлению и наказанию» наивность понимается как полная откровенность всеведения и всезнания: «К сведению. Исповедью в иных пунктах будет не целомудренно и трудно себе представить, для чего написано. Но от автора. Нужно слишком много наивности и откровенности. Предположить нужно автора существом всеведущим и не погрешающим, выставляющим всем на вид одного из членов нового поколения. Полная откровенность вполне серьезная до наивности, и одно только необходимое» (7; 149). Наивность здесь выражается в полноте серьезной откровенности всеведущего автора. Это не наивность неведения. Это наивность цельности, цельной личности, не затронутой противоречиями цивилизации.

Концепция цельной наивной человечности принадлежит Шиллеру, и Достоевский был хорошо с нею знаком. Ее отголоски мы и наблюдаем в приведенном высказывании.

Вот что пишет В.Ф. Асмус о наивности в концепции Шиллера: «Античный мир, каким узнал его Шиллер, вернее, каким он его узнал в поздний период своего писательского пути, был – в его представлении – мир гармонической и совершенной человечности – наивной, но цельной, еще не затронутой и не разрушенной противоречием между естественной универсальностью, между личностью и государством» [Асмус, 1968, 149].

Затем это шиллеровское представление о наивности будет трансформироваться в христианское понимание – и это будет уже наивность непонимания духовной глубины фактов жизни: «Первые 2 главы – резкая обнаженность и скорость выводов. Наивность и наивное остроумие (здесь и далее выделено мной. – С.Ш.)» (11; 161). «Сжatee, как можно сжatee. О том, как подрался с Лизой, — наивнее» (16; 47). «Подростку, в его качестве молокососа, и не открыты (не открываются и ему их не открывают) происшествия, факты, фабулу романа» (16; 49). «Подросток пишет, что в объяснениях фактов от себя он непременно ошибется, а потому, по возможности, хочет ограничиться лишь фактами» (16; 91).

Наивность изложения необходима для того, чтобы события освободились от причинно-следственной связи: «От Я именно тем оригинальнее, что Подросток может пренаивно перескакивать в такие анекдоты и подробности, по мере своего развития и неспелости, какие невозможны правильно ведущему свой рассказ автору» (16; 98). «Если от Я, то, если близко (3 месяца), то рукопись должна носить следы некоторой неосмысленности. Если Подросток уже выжил этот период, то при осмысленности – потеряется наивность» (16; 128).

Духовный смысл фактов действительности проявляется в свете библейских истин. Библейский текст многообразно проявляется на всех уровнях произведения.

Так, в ПМ к «Подростку» Достоевский соотносит своего героя как представителя высших классов с евангельским блудным сыном: «Он (т.е. современный человек высших классов) как блудный сын, расточивший отеческое богатство» (16; 138).

Но причта о блудном сыне является прообразом для героев и других романов пятикнижия – от Родиона Раскольникова до Дмитрия Карамазова. Главная идея романа «Бесы», которую писатель наиболее полно думает выразить в главных геро-

ях, соотносится с искушением Христа в пустыни: «Главная же идея (то есть пафос романа) – это князь и Воспитанница – новые люди, выдержавшие искушение и решающиеся начать новую обновленную жизнь» (11; 98). Образ Степана Трофимовича Верховенского, главным прототипом которого был Т.Н. Грановский вырастает из евангельской притчи о доме, построенном на камне и о доме, построенном на песке: «Он был поэт и вдохновением глубок, но у всех у них сеяно было на песке» (11; 102).

Из приведенных примеров видно, что библейский текст у Достоевского, как и у средневекового христианского книжника, выполняет роль *тематического ключа* — выявляет духовный смысл фактов действительности.

Со своей стороны, наивность рассказчика-хроникера в описании событий, сами события, а также типы и характеры – и всё это, включенное в библейский контекст, призвано к выявлению содержания и законов духовной жизни, жизни внутреннего человека.

В ПМ к роману «Братья Карамазовы» Достоевский утверждает онтологическую соотнесенность духовного смысла фактов действительности и человека: «Все вещи и всё в мире для человека не окончены, а между тем значение всех вещей мира в человеке же и заключается» (15; 208). Это и есть формула *духовного символизма*, как он был осмыслен в христианской культуре.

Христианское символическое мирозерцание Достоевского формировалось на протяжении всего его творческого и жизненного пути. Христианские убеждения писателя с первых лет творческой жизни были перемешаны с идеями Античности и Ренессанса, что отразилось и на его художественном мышлении. Но по мере духовного созревания философско-эстетические взгляды Достоевского получают все большую христианскую определительность. В начале творческого пути его символическое мировидение складывается из античных идей соотношения внутреннего и внешнего как гармонии между внутренним миром человека и обществом. В послекаторжный период символическое мышление писателя связано с органическими

идеями. С середины 60-х идея христианского самосовершенствования, понимаемая не как идея самосовершенствования у стойков, а как синергия, сотрудничество Бога и человека, становится руководящей и в жизни писателя, и в его философско-эстетическом и художественном мышлении. В соответствии с этой идеей формируется у Достоевского христианский символизм. Разновидность христианского символизма, связанная с символизацией внутреннего человека и фактов действительности, мы называем *духовным символизмом*.

Формулу *духовного символизма* Достоевский дает в своем, можно сказать, итоговом философско-эстетическом высказывании: «При полном реализме найти в человеке человека. Это русская идея черта по преимуществу, и в этом смысле я конечно народен (ибо направление мое (здесь и далее выделено мной. – С.Ш.) истекает из глубины христианского духа), — хотя и неизвестен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему. Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (27; 65).

Реализм Достоевского истекает из глубины христианского духа, то есть из Православия, которое есть хранимый в истине образ Христов. Хранить в истине образ Христа означает исполнение своею жизнью Христовых заповедей, то есть означает идею христианского самосовершенствования. Найти в человеке человека означает увидеть внутреннего человека в свете идеи самосовершенствования — верности или неверности человека Богу. Важнейшее условие нахождения внутреннего человека — соблюдение полноты реализма внешнего человека и фактов действительности. Сохранение эмпирической достоверности важно по той причине, что никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нарушение полноты реализма тем самым приведет к утрате возможности истинного познания. Вместе с тем, значение всех вещей мира заключается в человеке. А так как высшая идея на земле есть идея о бессмертии души человеческой (24; 48), то истинное постижение фактов действительности, как оно доступно на земле, происходит в идее бессмертия. Идея бессмертия, в свою очередь, это не теоретический постулат, а знание, доступное живой вере, рождающейся в результате православно-

го труда или личного самосовершенствования. Реализм в высшем смысле, таким образом, есть постижение глубины души человеческой через полноту реализма фактов действительности в свете идеи личного самосовершенствования или идеи спасения, то есть то, что мы называем *духовным символизмом*.

§ 3.3. Стили символики в творчестве Достоевского от «Бедных людей» до «Записок из Мертвого Дома»

Детство писатель провел в Москве. В обиход семьи входило обязательное посещение Литургии по воскресеньям. Это неперенная христианская традиция — учиться выстраивать жизнь «под Литургию»: неделя должна складываться как подготовка к исповеди и Св. Причастию.

Федю, трехлетнего ребенка, няня Алена Фроловна учила молиться Божией Матери: «Все упование мое на Тя возлагаю, Мати Божия, сохрани мя под кровом Твоим». Ежегодно семья Достоевских совершала паломничества в Троицко-Сергиеву Лавру. Это было большое событие в жизни мальчика. На него производили впечатление церковная архитектура, стройное пение хора и толпы богомольцев. Азбуке учился по «Священной Истории Ветхого и Нового Завета» с картинками. Но уже с 8 лет он с упоением читает романы Радклиф. В 10 лет начинается страстное увлечение Шиллером, вследствие чего мальчик погружается в мечтательство. Он бредит чувствительными героями и средневековыми рыцарями. Картины Венеции, Константинополя, сказочного Востока наполняют его воображение [Мочульский, 1947, 13].

Так в жизни ребенка сходятся два разнонаправленных начала: молитва требует сосредоточения, трезвости; мир мечты, напротив, складывается из полета

фантазии, перескакивании ума с одного предмета на другой. С одной стороны, влечение к чистоте сердца и духовной жизни, с другой – жизнь по велению страстей.

К. Мочульский пишет об «обрядовом благочестии родителей» Достоевского [Мочульский, 1947, 100]. Ряд косвенных свидетельств подтверждает эту оценку. Так, младший брат Андрей вспоминает, что на Светлой Рождественской неделе (Святки) дети, зачастую с родителями играют в карты, а на пасхальной неделе и на масленицу старшие братья навещают дедушку В.М. Котельницкого (родной дядя Марии Федоровны), и тот с ними отправляется в балаганы [Достоевский, 1990, 62; 53-54; 65]. Для православной традиции светлые недели Рождества и Пасхи, а также Прощенное воскресенье (масленица) – это дни напряженной и сосредоточенной молитвы, дни как можно более частого посещения храма. Такая традиция является выражением не *обрядового благочестия*, а внутренней жизни, жизни сердца, духовной жизни, которая заключается в исполнении евангельских заповедей и борьбе со страстями.

Как пишет А.И. Осипов, «православная, или правильная, духовная жизнь» приводит верующего прежде всего к «видению своей личной греховности и познанию глубокой поврежденности человеческой природы». Видение своего греха приводит человека к познанию необходимости Спасителя, что и рождает истинную живую веру во Христа [Осипов, 2013, 8-9]. Совсем к другим результатам приводит обрядовая вера, которая присуща, по оценке Осипова, «большинству простых людей». Подобная вера не имеет под собой «ни знания христианства, ни твердой духовной основы» [Осипов, 2013, 11].

Не удивительно, что в юношеские годы религиозность Достоевского, по слову Мочульского, носит туманный и расплывчатый характер: «Туманно и расплывчато понимание христианства у молодого Достоевского» [Мочульский, 1947, 100].

Начинающий литератор через европейскую литературу усваивает форму ренессансного, светского, христианства, в котором непротиворечиво уживаются идея служения искусству, поэтическая мечтательность и стремление к духовной чистоте: «...работа для Святого Искусства, работа святая, чистая, в простоте сердца, которое еще никогда так не дрожало и не двигалось у меня, как теперь перед всеми новыми

образами, которые создаются в душе моей» (281; 134). Служение искусству возрождает его, как замечает сам Достоевский, нравственно и духовно. О борьбе со страстями здесь нет и речи – сердце чисто уже своим служением искусству.

Но наряду с мыслями о *возрождении* в письмах второй половины 40-х появляются жалобы на уныние, что закономерно при таком духовном устройении: «Толкотня была страшная, а моя тоска невыносимая» (281; 110). «Я решительно никогда не имел у себя такого тяжелого времени. Скука, грусть, апатия и лихорадочное судорожное ожидание чего-то лучшего мучат меня» (281; 123-124). «На мне грусть страшная» (281; 124). «У меня здесь ужаснейшая тоска» (281, 127). «Но такая тоска находила на меня все это время, что невозможно было писать» (281; 137). «Вот уже третий год литературного моего поприща я как в чаду. Не вижу жизни моей, некогда опомниться...» (281; 141).

Жалобы на уныние свидетельствуют о движении страстей, но Достоевский еще не распознает такое состояние как болезнь. Наиболее отчетливо страстные движения в душе молодого писателя проявляются в тщеславных мыслях о литературной славе. Так он пишет брату Михаилу (10 октября 1846 года): «Я все мечтаю. Мне, брат, нужно решительно иметь полный успех, без того ничего не будет, и я буду только существовать с горем пополам. Все же это зависит не от меня, но от сил моих» (281; 129-130). «Во мне находят новую оригинальную струю (Белинский и прочие), состоящую в том, что я действую Анализом, а не Синтезом, то есть иду в глубину и, разбирая по атомам, отыскиваю целое, Гоголь же берет прямо целое и оттого не так глубок, как я. Прочтешь и сам увидишь. А у меня будущность преблистательная, брат!» (281; 118) «Ну, брат, никогда, я думаю, слава моя не дойдет до такой апогеи, как теперь» (281; 115). «Слава моя достигла до апогеи» (281; 119). «Мне кажется, что слава также содействует вдохновенью поэта» (281; 54).

Жажде славы сопутствует желание первенства: в письмах к брату Михаилу писатель ранжирует русских писателей в отношении себя. Достается и самому Михаилу: «Я вспоминаю, как ты раз высказал мне, что мое обхождение с тобой исключает взаимное равенство. Возлюбленный мой. Это совершенно было несправедливо» (281; 139).

Неизбежным образом желание славы человеческой подчиняет человека мнению тех, над которыми он желает первенствовать. Таков духовный закон. Так случается и с Достоевским.

Вот его настроение до выхода романа в свет: «Если мое дело не удастся, я, может быть, повешусь» (28; 107). «Часто я по целым ночам не сплю от мучительных мыслей. Не пристрою романа, так, может быть, и в Неву. Что же делать? Я уже думал обо всем. Я не переживу смерти моей *idée fixe*» (28; 110).

А когда роман похвалили Некрасов и Белинский, он приходит в восторженное состояние: ««...но такое, чего я и не предполагал тогда даже в самых страстных мечтах моих... О, я буду достоин этих похвал, и какие люди, какие люди! Вот где люди! Я заслужу, постараюсь стать таким же прекрасным, как и они, пребуду верен» (25; 31). Не идеал, не служение Богу, а мнение авторитетных для него людей – вот ориентир творчества. Молодой человек не замечает, как «опасно ходит». Слава сменяется порицанием – следующие произведения вызывают острую критику Белинского и других. Он к этому времени уже много задолжал, так что пишет в долг. Восторг сменяется унынием. Поток воображения иссякает. В незаконченном романе «Неточка Незванова» от лица скрипача Б. появляются, представляется, автобиографические слова: «Таланту нужно сочувствие, ему нужно, чтобы его понимали; а ты увидишь, какие лица обступят тебя, когда ты хоть немного достигнешь цели. Они будут ставить ни во что и с презрением смотреть на то, что в тебе выработалось тяжелым трудом, лишениями, голодом, бессонными ночами; они не укажут тебе на то, что в тебе хорошо и истинно; но с злою радостью будут поднимать каждую ошибку твою, будут указывать именно на то, что у тебя дурно, на то, в чем ты ошибаешься, и под наружным видом хладнокровия и презрения к тебе будут, как праздник, праздновать каждую твою ошибку» (2; 152).

Сосредоточенность на вине ближнего создает своеобразный духовный тупик, так как закон духовного роста заключается как раз в том, чтобы познать свои недостатки, свою вину, свое падение и всем сердцем обратиться к Богу, чтобы научиться предаваться воле Божией и отказаться о своей воли. Об этом пишет игумен Никон (Воробьев): «Существуют свои законы духовного роста, которые установлены со-

вершенной Премудростью Божией, учитывающей психологию человека. Именно в силу особенности человека, он должен подвергнуться длительному искушению от своих страстей, людей, разных обстоятельств, от демонов, чтобы познать свое падение, свои недостатки, бессилие, увидеть на опыте помощь и милосердие Божие, научиться смирению и терпению недостатков других людей, приобрести из опыта доверие к Богу, научиться предаваться всецело воле Божией, отказаться от себя, то есть от своей воли, чтобы стать чистым бриллиантом, отражающим Солнце Правды Господа без искажений» (Как жить сегодня, 2011, 41).

Мечты о чистоте уживаются в это время с обманом. Так, он извещает своего опекуна П.А. Карепина о том, что подал в отставку и объясняет причину: «В половине августа я подал в отставку, в силу того что долгов у меня бездна, а командировка не терпит уплаты их и что ославленный офицер начнет весьма дурно свою карьеру» (281; 95). В письме же к брату Михаилу Достоевский указывает на истинную причину отставки: «Подал я в отставку, оттого что подал, то есть, клянусь тебе, не мог служить более. Жизни не рад, как отнимают лучшее время даром. Дело в том, что я, наконец, никогда не хотел служить долго, следовательно, зачем терять хорошие годы? А наконец, главное: меня хотели командировать – ну, скажи, пожалуйста, что бы я стал делать без Петербурга. Куда бы я годился?» (281; 100)

В письмах этого времени учащается упоминание нечистой силы – «чертыхается». Напротив, о смирении говорит с ненавистью: «Но боже, как много отвратительных подло-ограниченных седобородых мудрецов, знатоков, фарисеев жизни, гордящихся опытностью, то есть своею безличностью (ибо все в одну мерку стачаны, негодных, которые вечно проповедуют довольство судьбой, веру во что-то, ограничение в жизни и довольство своим местом, не вникнув в сущность слов этих, — довольство, похожее на монастырское истязание и ограничение, и с неистощимо мелкой злостью осуждающих сильную, горячую душу не выносящего их пошлого, дневного расписания и календаря жизненного. Подлецы они с их водевильным земным счастьем. Подлецы они! Встречаются иногда и бесят мучительно» (281; 138). Слово *бесится* входит в его словесный обиход.

Действия страстей рождаются от своеволия, причина которого, в свою очередь, неверие; неверие же происходит от желания славы человеческой. Приведем слова св. Варсанофия, которые, на наш взгляд, точно передают внутреннее состояние писателя этого времени: «Если человек не отсечет своей воли, то не может приобрести болезни сердечной. Не позволяет же отсечь волю свою – неверие, а неверие происходит оттого, что желаем славы человеческой» (Варсанофий Великий, 2011, 248).

Так как образы рождаются в голове, то начинающий писатель считает жизнь сознания высшею областью, в которой пребывает дух человека: «Та голова, которая создавала, жила высшею жизнью искусства, которая сознала и свыклась с возвышенными потребностями духа, та голова уже срезана с плеч моих. Осталась память и образы, созданные и еще не воплощенные мной. Они изъязвляют меня, правда! Но во мне осталось сердце и та же плоть и кровь, которая также может и любить, и страдать, и желать, и помнить, а это все-таки жизнь» (28; 162).

Он знакомится с Петрашевским, погружается в проекты социалистического утопизма, пытается жить в коммуне.

Каков идеал петрашевцев? Вот о чем они говорили на собраниях: «...чтобы найти такое устройство общества, где все были бы богаты, счастливы и довольны, где бы самая жизнь наша, каждый день, час и минуты ее были бы благодарственным гимном Создателю...» [Мочульский, 1947, 97] То есть, рай на земле. У Достоевского тогда Евангелие и рай на земле каким-то образом сходятся – он так понимает Евангелие.

Если в Евангелии сказано, что Царство Небесное в сердце человека, то здесь – вне человека. Соответственно, надо не себя менять, не бороться со страстями, а изменить мир.

Об этом и пишет первое свое произведение, после которого стал знаменитым, — «Бедные люди». История любви Девушкина к Вареньке выросла в картину общественного зла и социальной несправедливости.

По утверждению В. Н. Захарова «Бедные люди» до сих пор не поняты. Справедливость этих строк подтверждается появлением в последнее время новых кон-

цепций романа. Среди прочих выделяются работы и идеи А. Е. Кунильского, К. А. Степаняна, В. Н. Захарова, Т. А. Касаткиной [Кунильский, 2006, 71-100; Степанян, 2009, 92-108; Захаров, 2013, 63-87; Касаткина, 2004, 141-151].

Степанян полагает, что в 40-е годы Достоевский находился под влиянием идеалистической философии, что и нашло отражение в художественном строе произведения. В частности, ученый, опираясь на высказывания Достоевского в письмах 1838 года, говорит о платоновской философии в изводе гностицизма, согласно которому люди являются эманациями небесных сил, отягченных земной плотью. Противоречие земного и небесного задает «неизбежный антагонизм, раздвоенность человека». Это противоречие, наложенное на полемику с современными писателю социалистическими идеями, отражается в романе [Степанян, 2009, 93].

Кунильский считает, что для адекватного прочтения романа необходимо учитывать христианский и романтический контексты [Кунильский, 2006, 72]. В произведении, по мысли исследователя, значимо противопоставление грусти, уныния – радости и веселию. И если чувства радости и веселия связаны с христианской культурой, то уныние и грусть с романтизмом. В итоге следует вывод: «... уже в первом произведении Достоевского налицо <...> борьба византийского Пролога (т.е. христианства) и романтизма» [Кунильский, 2006, 96]. Далее ученый замечает, что опорой против романтического пессимизма Достоевский находил в традиции сентиментализма, в котором присутствуют веселость и «положительное отношение к жизни» [Кунильский, 2006, 98-99].

В.Н. Захаров утверждает, что ко времени написания «Бедных людей» Достоевский был уже христианином, что и нашло свое отражение в произведении [Захаров, 2013, 79]. В романе, по мнению ученого, отображена динамика духовного развития Макара Девушкина. В образе героя выражена идея духовного воскрешения: «Макар Девушкин был первым откровением великой идеи Достоевского – идеи "восстановления" человека, духовного воскрешения забитых и бедных людей, униженных и оскорбленных [Захаров, 2013, 87].

Т.А. Касаткина обращает внимание на то, что в ранних произведениях Достоевского традиционный жанр любовного романа наполнен иным для этого жанра

содержанием: «... молодой Достоевский, до всякого опыта и до "перерождения убеждений", начинает свою литературную карьеру с того, что ставит в центр своих произведений "другую" любовь» [Касаткина, 2003, 682]. Эта "иная" любовь, с ее точки зрения, имеет христианские корни [Касаткина, 2003, 688]

Работы названных ученых объединяет интерес к христианскому контексту романа. Кунильский находит многочисленные реминисценции из Св. Писания в речи Макара Девушкина [Кунильский, 2006, 91]. Исследователь отмечает, что образ Макара наделен такими христианскими добродетелями и чувствами как смирение, кротость, милосивость, способность к раскаянию и благодарению, способность к радости [Кунильский, 2006, 91-95]. Насыщенность романа христианской лексикой отмечает Захаров [Захаров, 2013, 80-85]. Характерно, что Степанян, который осторожно высказывается в отношении христианства раннего Достоевского, тем не менее, делает на наш взгляд, глубокое наблюдение о христианском понимании зла в произведении: «Я бы расценил это как первое осознание великим писателем онтологической реальности зла <...>, в рабство которому попадают не знающие истины люди...» [Степанян, 2005, 82-83]

С другой стороны, в этих работах и работах других исследователей указывается на такие религиозные, философские, художественные, социальные идеи и направления, как идеалистическая философия, гностицизм, сентиментализм, романтизм, социализм, которые так или иначе повлияли на мировоззрение молодого Достоевского.

И здесь возникает вопрос: есть ли в представленном многообразии идей и течений такое направление, которое можно назвать преобладающим? Очевидно, что в данном случае мы имеем дело с проблемой определения стилевой доминанты.

На наш взгляд, в романе наиболее явно просматриваются христианское и руссоистское мировидения.

Присутствие библейского слова в романе не вызывает сомнений. В.Е. Ветловская в работе «Роман Ф.М. Достоевского "Бедные люди"» находит библейскую символику, которая прослеживается в закономерности исчисления времени: отсчет суток ведется не от утра до вечера, как обычно, а с вечера до утра, что воспроизво-

дит библейский рассказ о сотворении мира: «И был вечер, и было утро: один день» [Ветловская, 1988, 64]. Таким образом, история героев включается в историю земного бытия как бытия созданного Богом: «Эта временная соотнесенность указана автором с самого начала. Она раздвигает узкие рамки правдоподобного сюжета (цепи взаимосвязанных и обычных событий) до крайних пределов: "золотое детство" в глубоком, мифически неопределенном прошлом; затем – больное и несчастное настоящее; затем – обетованное (обещанное людям) счастливое будущее» [Ветловская, 1988, 71-72]. Числовая символика в романе также связана с мотивом сотворения мира: «Переписка Макара Алексеевича и Вареньки начинается 8 апреля. В русле тех мотивов, которые говорят о далекой предыстории рассказа, это нужно прочитать так: "И был вечер, и было утро: день восьмой"» [Ветловская, 1988, 76].

Соглашаясь с тем, что сюжет романа включен в метасюжет библейской истории, мы полагаем, что художественные детали указывают на другой библейский рассказ – на повествование о Всемирном потопе.

На то, что внутренний сюжет романа связан с темой Всемирного потопы, указывает ряд деталей. Одна из них – хронологическая. Именно на начало апреля приходится окончание прибывания воды. Так что, 8 день в контексте потопы символизирует новую, послепотопную жизнь. Еще одна деталь – отсылка к соответствующему библейскому сюжету в первом письме Макара: «Порядку не спрашивайте – Ноев ковчег!» (1; 16) Следующая, не менее важная деталь, связана с мотивом тихости, что является аллюзией на имя Ноя, означающее *покой*. Так, герой подчеркивает характер своего прежнего жития: «Прежде ведь я жил таким глухарем, сами знаете: смирно, тихо; у меня, бывало, муха летит, так и муху слышно» (1; 16). «...Помаленьку живу, втихомолку живу» (1, 16). «Вы не смотрите на то, что я такой тихонький, что, кажется. Муха меня крылом перешибет» (1; 17). Отсылка к Ноеву ковчегу задает и логику первого письма: Макар видит и отображает мир в виде ковчега, состоящего, как известно, из трех ярусов. Как замечает Аверинцев, «мотив трех ярусов ковчега» отвечает «тройственному по вертикали членению мироздания, мирового древа» [Аверинцев, 1991, 402]. Тот же ученый ссылается на послебиблейскую традицию, согласно которой, «нижний ярус занимали пресмыкающиеся и

звери, средний – люди, верхний – птицы» [Аверинцев, 1991, 402]. Соответствующую такому представлению картину мира изображает и Макар: «Сравнил я вас с птичкой небесной на утеху людям и для украшения природы созданной. Тут же подумал я, Варенька, что и мы, люди, живущие в заботе и тревожении, должны тоже завидовать беззаботному и невинному счастью небесных птиц...» (1; 14)

Животный мир выражен образом мухи, нарушающей тишину. Как показывает Владимирцев, насекомые — «тварная нечисть» — означают низ бестиарной составляющей поэтики Достоевского и соотносятся с «темными и разрушительными силами человеческой души» [Владимирцев, 1997, 141]. Не случайно образ мухи контрастирует с нравственной чистотой героя: «Вы не смотрите на то, что такой тихонький, что, кажется, муха меня крылом перешибет. Нет, маточка, я про себя не промах, и характера совершенно такого, как прилично твердой и безмятежной души человеку» (1; 17). В последнем предложении содержится аллюзия на библейскую характеристику Ноя: «Ной был человек праведный и непорочный в роде своем: Ной ходил перед Богом» (Бт. 6: 9).

Провиденциальная логика библейского сюжета находит соответствие в сюжетной логике романа. Как известно, Всемирный потоп – это возобновление жизни на возроденных началах, которые, вследствие развратной жизни допотопных людей были утрачены. Тему жизни на новых началах вводит Макар: «...а до вас, ангельчик мой, я был одинок и как будто спал, а не жил на свете. <...>, а как вы мне явились, то вы всю мою жизнь осветили темную, так что и сердце и душа моя осветились, и я обрел душевный покой и узнал, что и я не хуже других, что только так, не блещу ничем, лоску нет, тону нет, но все-таки я человек, что сердцем и мыслями я человек» (1; 82).

Как уже было отмечено в исследовательской литературе, постулат сердечного, соучастного единства равенства-единства всех людей принадлежит руссоистской философии. Не случайно, среди книг, упомянутых героем, названа «Картина человека» А. Галича. Исследователь Жилякова приводит цитату из нее, весьма в данном контексте примечательную: «Сочувствие с подобными себе – прелестная тайна первоначального единства божественной жизни» [Жилякова, 1989, 35].

Краткую и емкую характеристику руссоистской философии дает А.Ф. Лосев, который выделяет три члена своеобразного символа веры Руссо. Первое: существует Бог, который не нуждается ни в какой причине самого себя и всего другого. Из такого постулата следует – и это второе – что у Бога есть свобода и разум, на основе которых создан мир. Но тогда и вообще все существующее, например, человек, и свободно, и разумно. А уклонение в сторону зла есть не что иное, как результат действия все той же свободы и разума. И это есть третий член символа веры. Далее Лосев уточняет: «Все эти рассуждения Руссо <...> основаны на глубинной жизни сердца, на сердечном влечении. Вся религия, вся мораль для него есть только жизнь того чистого сердца, которое Бог сделал для человека его природой» [Лосев, Тахо-Годи, 2006, 167].

Сентименталистское начало, как уже отмечалось исследователями, исходит от Вари. Ее воспоминания – образец сентименталистской прозы. Здесь и тема «золотого детства», которая соотносится с воспеваемым Руссо «золотым веком», под которым савойский викарий понимал идиллическую деревенскую жизнь: «Ах какое золотое было детство мое» (1; 84). Здесь и самозабвение на лоне природы, воспеваемое Руссо: «Бывало, с самого раннего утра убегу на пруд, или в рощу, или на сенокос, или к жнецам – и нужды нет, что солнце печет, что забежишь сама не знаешь куда от селенья...» (1; 27) Здесь и мотив благодетельной неучености: «Меня ничему не учили» (1; 27). Наконец, здесь и мотив чувства как соединительного, мирообъединяющего начала. Заканчивая описание осенней природы, Варя замечает: «Я засматривалась, заслушивалась, — чудно хорошо было мне. А я еще была ребенок, дитя!» (1; 83) Эти слова соотносятся с утверждением Руссо: «Ребенок замечает предметы, но он не может заметить связывающие их отношения, он не может понять тихую гармонию их согласного действия. Нужен опыт, который он не приобрел, нужны чувства, которых он не испытывал, чтобы воспринять сложные впечатления, вытекающие из всех этих ощущений разом» [Лосев, Тахо-Годи, 2006, 157]. Варя же, уже ребенком, умела чувствовать и соотносить различные состояния природы: «Я еще ребенком была, но и тогда уже много чувствовала. Осенний вечер я любила больше, чем утро» (1; 83).

Но, несомненно, основной постулат руссоизма — способность сердца к чувству-сопереживанию как природа, заложенная Богом и определяющая мир. Именно такое значение придает Макар прочитанной им повести «Станционный смотритель»: «Ведь я то же самое чувствую, вот совершенно так, как в книге, и граф, что на Невском или на набережной живет, и он будет то же самое...» (1; 59) Макар с радостью принимает такое мировидение.

Далее в романе изображено отступление в сознании героя от веры в единство мира, основанное на сердечном участии, в сторону социалистического, в самом широком смысле этого слова, мировидения.

Зримой вехой отступления является реакция героя на повесть Гоголя «Шинель», в которой Макар увидел картину мира, лишенную единства, исходящего из сочувствующих сердец. Он считает такой взгляд покушением на установленную Богом иерархию: «... всякое состояние определено Всевышним на долю человеческую» (1; 61). Лишенный сердечного соучастия, человек оказывается закован в одежды социального статуса, так что социальный статус совпадает с человеком как таковым. Это вызывает гнев героя, он видит в этом хулу на установленный Богом миропорядок. И, несмотря на то, что Макар отвергает Гоголя, он начинает видеть мир глазами реальности, как ему кажется, изображенной в «Шинели». Происходит отказ от веры в силу чувства-сочувствия: «Чувствую, что я виноват, чувствую, что я провинился перед вами, да, по-моему, выгоды-то из этого нет никакой, маточка, что я все это чувствую, уж что вы там не говорите. Я и прежде поступка моего все это чувствовал, но вот упал же духом, с сознанием вины упал» (1; 81).

В этой же связи изменяется и семантика слова «бедный». Если до чтения «Шинели» в слове «бедный» преобладает значение соучастия-сочувствия (например, «этот Самсон-то Вырин, бедняга»), то затем в этом слове начинает доминировать значение «нищий»: «А еще люди богатые не любят, чтобы бедняки на худой жребий вслух жаловались да и всегда бедность назойлива, — спать, что ли, мешают им стоны голодные!» (1; 88)

В данном контексте показателен образ бедного шарманщика, который перекликается с образом Самсона Вырина. Как и по поводу пушкинского персонажа,

Макар заявляет: «Вот и я точно так же, как и этот шарманщик...» (1; 87) Но только если образ Самсона Вырина связан с мотивом глубокого, основанного на жизни сердца, единства людей, то теперь речь идет, о благородной нищете, противостоящей социальному неравенству. И если раньше, как представлялось герою, всех соединяло сочувствующее сердце, то теперь соединяет *сапог* — принадлежность материального мира. Сапог снится и бедному сапожнику, и богатому, только по-разному. И далее герой так завершает свое иносказание: «...ибо в смысле-то, здесь мною подразумеваемом, маточка, все мы, родная моя, выходим немного сапожники» (1; 89). То есть, все люди живут в материальном мире, и у всех есть насущные потребности. Исходя из такой посылки, герой делает вывод: неплохо бы богатому подумать о бедном. Здесь мы имеем уже не сентиментализм, а вариант социализма в том смысле, что решение проблемы видится преимущественно в социальной сфере.

Стоит отметить одно важное обстоятельство: сдвиг в сознании героя происходит по канонам руссоизма. Да, «Шинель» стала причиной переоценки ценностей, но это была внешняя причина. В романе же изображен процесс и внутреннего движения Макара к такому повороту. Речь идет о «слоге» как отметил Степанян: в романе имеет место двойственное отношение к печатному слову, так как «высшее благо словами невыразимо» [Степанян, 2009, 95]. Но ученый возводит подобное отношению к слогу-стилю из Платоновой философии, якобы близкой Достоевскому в период написания романа «Бедные люди». Нам же кажется, что и здесь имеет место руссоистский контекст.

Как уже говорилось, Руссо полагал, что уклонение человека в сторону зла совершается на основании свободы и разума. Заметим, разума, не сердца. В связи с этим французский мыслитель неоднозначно относился к человеческим талантам, так как, при неправильном их развитии, они могут порождать зло. Такое отношение к научению-воспитанию присутствует в романе: Варя с одобрением отмечает, что в деревне ее воспитанием никто не занимался.

Слог для Макара – это дар различения предметов. Так, в первом письме, не владея искусством различения, Макар неудачно приводит строчку: «Зачем я не птица, не хищная птица?» (1; 14) Птица как символ беззаботности и невинности (а

именно такое значение имеет образ птицы в размышлениях героя) не может быть хищной. С каждым письмом герой совершенствует слог. И уже в письме, где он четко отличает бедных от богатых, и где содержится сентенция о благородной нищете, появляются знаменательные слова: «Признательно вам сказать, родная моя, начал я вам описывать это все частью, чтобы сердце отвести, а более для того, чтоб вам образец хорошего слогу моих сочинений показать» (1; 88). И дальше слог прямо противопоставляется чувству: «Потому что вы, верно, сами сознаетесь, что у меня с недавнего времени слог формируется. Но теперь на меня такая тоска нашла, что я сам моим мыслям до глубины души стал сочувствовать, и хотя я сам знаю маточка, что этим сочувствием не возьмешь, но все-таки некоторым образом справедливость воздашь себе» (1; 88).

Характерно, что отказ от слога происходит у героя в результате потрясений – радостных или горестных. Так, он сознательно отказывается от слога, когда пишет письмо о генеральской милости: «Расскажу Вам без слога, а так, как мне на душу Господь положит» (1; 91). В последнем письме герой также отбрасывает слог. В обоих случаях слог – это человеческое умение, в моменты потрясения души, не нужное.

Итак, подводя некоторые итоги, можно сказать, что библейские и руссоистские сюжеты, образы, мотивы и другие элементы текста играют стилеобразующую роль. Возникает вопрос о доминанте. Как уже было сказано, с нашей точки зрения, такой стилевой доминантой является руссоизм.

Приведем основной, как представляется, довод.

Сам факт наличия и переплетения двух мировидений говорит в пользу выдвинутого тезиса. И правда, стоит сравнить функционирование библейского слова в христианской литературе или у позднего Достоевского с библейским словом в первом романе. Обратившись к библейскому контексту (который, будучи боговдохновенным, несет абсолютную истину), мы можем проникнуть в духовный, то есть высший смысл текста, в котором без этого вхождения нам открылся бы только исторический, низший смысл. Так это в христианской литературе. Так это, вроде бы, и

«Бедных людях». Но дело в том, что внутренний сюжет, метасюжет, содержит в себе два контекста.

Финал романа повторяет сюжет «Станционного смотрителя» в части его обусловленности притчей о блудном сыне. Но помимо библейского смысла в отъезде Вари прослеживается и руссоистская логика. В конечном счете, выбор замужества связан с желанием избежать нищеты: «Если кто может избавить меня от моего позора, вернуть мне честное имя, отвратить от меня бедность и несчастье в будущем...» (1; 101)

Эти слова о чести и бедности тем более знаменательны, что Макар как раз в предыдущем письме возвращается к изначальному для себя и для Вари пониманию бедности: «Мне даже показалось, что и вырос-то, и выпрямился-то, и что у него и слезинки-то нет уже в глазах. В волнении был таким, бедный», — говорит герой о Горшкове. Поэтому Макар и увещевает Варю: «...вам холодно будет, мой ангельчик; сердечку-то вашему будет холодно!» (1; 102) И в последнем письме рефреном звучит: «Там вашему сердечку будет грустно, тошно и холодно». Холод сердца – это невозможность сочувствовать. На что и указывает Макар, увязывая географическое пространство с сердечным. «Там степь, родная моя, там степь, голая степь; <...> Там ходит баба бесчувственная да мужик необразованный, пьяница ходит» (1; 107).

Надо думать, что Макар провидит возможное будущее Вари и ее мужа, человека необразованного и потенциального пьяницы. А Варя уже совершила бесчувственный поступок, так что опасность стать бесчувственной бабой для нее весьма вероятна. Но финал романа, воскрешение Макара делают возможным и путь покаяния, путь блудного сына. Только возвратится Варя не к Богу, на что указывает библейская притча, а к покинутому ею сердечному сочувствию, сердечной теплоте.

Таким образом, библейский сюжет призван выразить вполне руссоистское миропонимание.

Такого же характера соотношение библейской и руссоистской картин мира наблюдается в сюжете «грехопадения» героя. С одной стороны, сюжет строится в соответствии с библейским повествованием. Взять денег взаймы под процент Макара соблазняет Емельян Иванович. Добавляет inferнального звучания мотиву со-

блзна ирония: Емельян переводится как красноречивый, а про него сказано: «Он добрая душа, бескорыстная душа, да неразговорчивый такой...» (1; 71) Можно догадаться, что и бескорытность, и доброта у Емельяна Ивановича того же рода, что и красноречивость. Первый, у кого просит денег Макар, оказывается чиновник Петр Петрович. Здесь обыгрывается евангельское: какой из вас отец, если сын попросит у него хлеба, подаст ему камень? Петр переводится как камень. Другая надежда героя – чиновник Марков. Фамилия имеет значение «сухой», что контрастирует с дождливой погодой. С другой стороны, сюжет «грехопадения» имеет и черты руссоистской философии. Герой на пути к Маркову отказывается по сути от Бога и пускается на авось: «...да вспомнил, что недостойно мне с Богом уговариваться. Погрузился я в себя самого, и глядеть ни на что не хотелось; так уж, не разбирая дороги, пошел» (1; 77). И сразу герой получает другие глаза: он начинает отличать себя от мужиков: «Артель работников испачканных повстречалась со мною, затолкали меня, мужичье!» (1; 77) Здесь Макар отказывается практически от веры в сердечное единство людей. И если в библейском сюжете с грехопадением связаны такие последствия греха, как смерть, страдание и болезнь, то в романе после *грехопадения* герой на место сердечного сочувствия ставит понятие *чести/амбиции*. И стыдится он не своей наготы, а наготы социальной – своего социального унижения.

Здесь библейский сюжет не является субъектом мировидения писателя, а используется в качестве выразительного средства.

Если же говорить о сфере выразительности как таковой, то здесь следует остановиться на проблеме символа. В частности, имеется в виду символическое изображение природы.

В христианстве природа понимается как слово Бога, обращенное к человеку. Мир в целом представляется в виде школы, в которой человек обучается. Как уже говорилось, в вещах и явлениях мира, открывается все, что требуется человеку для спасения.

В романе «Бедные люди» мы находим руссоистский тип символизма. Руссо создал новый тип возвышенно-эмоционального пейзажа, связанного с переживаниями героя. Подобный подход основывается на представлении, что сердце является

частью природы и, тем самым, природой в человеке. Соответственно, природа оказывает на способного к чувствам человека определяющее воздействие. Убеждение в тотальном влиянии природы на тело, душу и дух человека предполагают следующий логический шаг: эмоциональное состояние человека может выражаться через природу. Руссо и сделал этот шаг в области художественного изображения пейзажа [Лосев, Тахо-Годи, 2006, 166-171].

В романе описания природы тесно связаны с внутренним состоянием героев. Так, Варенька испытывает настоящую радость только в детстве, чему соответствуют возвышенные пейзажи; напротив, приезд в Петербург и жизнь в нем связаны с унылым пейзажем (1; 27).

Итак, доминирующим мировидением в романе «Бедные люди» является руссоизм.

Вместе с тем, здесь встречается и вполне христианское понимание человека. Например, Макар говорит о том, что способность к чувству/сочувствию не убергло его от греха. Такое понимание далеко отстоит от *канонов* руссоизма и является вполне христианским. Многие в романе говорят о том, что тайны души человеческой были открыты Достоевскому на уровне художественного откровения. Но образ жизни писателя того времени, степень его духовной зрелости еще не соответствовали открытым истинам. Сознательное христианское мирозерцание начинает формироваться только в докаторжный период.

Можно сказать и так: субъективно, Достоевский в этот период христианин, но он еще не знает о том, что руссоизм и христианство – это не одно и то же.

Все внимание писателя в то время направлено на проблемы социальной справедливости. Кружка Петрашевского, где все ограничивается беседами, ему недостаточно, и он входит в более радикальную группу, в которой есть своя тайная типография с видами на революционную деятельность.

Разразившаяся катастрофа – его арестовывают и приговаривают к расстрелу – останавливает писателя на этой самоубийственной дороге. На плацу, после того, как была дана команда готовиться к стрельбе, зачитали указ о помиловании и замене расстрела каторгой. И вот что чувствует писатель в это время: «Жизнь везде жизнь,

жизнь в нас самих, а не во внешнем. <...>. Как оглянусь я на прошлое, да подумаю, сколько даром потрачено времени, сколько его пропало в заблуждениях, в ошибках, в праздности, в неумении жить; как не дорожил я им, сколько раз я грешил против сердца моего и духа, так кровью обливается сердце мое. Жизнь – дар, жизнь – счастье, каждая минута могла бы быть веком счастья» (281; 162).

Главное, что постиг Достоевский – жизнь в нас самих: Царство Небесное внутри нас есть. Еще недавно он говорил о тяжелом труде с бессонными ночами, а теперь пишет о праздном проведении времени. Это уже взгляд на себя реального, а не придуманного. Человек в моменты кризиса, либо выздоравливает, либо перестает бороться. Как скажет Достоевский позже: «Главный вопрос, <...>, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, — существование Божие» (291; 117). Настоящее в нем проявилось, а наносное отступило.

Каторга благотворно влияет на писателя. Он пишет о страдании, о том, что каждая минута, как камень на душе. У него появляется время, что заглянуть в себя. Строчки из «Записок из Мертвого дома» автобиографичны: «Одинокий душевно, я пересматривал всю прошлую жизнь, перебирал все до последних мелочей, вдумывался в мое прошлое, судил себя неумолимо и строго, и даже в иной час благословлял судьбу за то, что она послала мне это уединение, без которого не состоялись бы ни этот суд над собой, ни этот строгий пересмотр жизни. И какими надеждами забилось тогда мое сердце! Я думал, я решил, я клялся себе, что уже не будет в моей будущей жизни ни тех ошибок, ни тех падений, которые были прежде» (4; 220). Здесь уже много христианского – стремление к истине, суд над собой, благодарность (пока еще судьбе, а не Богу) за посланное испытание. Но еще надеется на свои силы – *все смогу в себе переработать*.

Взгляд на себя открывает Достоевскому, что веры настоящей у него нет, что связь с Богом — мечтательная. Приходят муки неверия. Неверие – это такая же страсть, как и другие, и с которой так же нужно бороться. Ничего этого писатель еще не знает. Но интуитивно понимает, что бороться нужно. В письме к Фонвизинной он высказывает свой знаменитый символ веры: «Я скажу Вам про себя, что я дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже до гробовой крышки. Каких

страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И однако же Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я сложил себе символ веры, в котором для меня все просто и свято. Этот символ очень прост; вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если кто мне доказал, что Христос вне истины, то мне лучше бы хотелось остаться с Христом, нежели с истиной» (281; 176). Здесь уже любовь к Богу и потребность евангельской веры: не поверите как дети, не наследуйте Царства Небесного. И главное – это ведь попытка бороться с помыслом неверия: пусть мне даже докажут – все равно буду держаться Христа. По сути, с этого момента и начинается духовная жизнь Достоевского, которая ведь и состоит, по слову игумена Никона Воробьева, в борьбе с помыслами.

Со дней ареста и на каторге начинается многолетнее и многотрудное перерождение русского писателя. В нем появляются ростки покаяния, что сразу сказывается на видении того, чего ранее не видел: «Как оглянусь я на прошлое, да подумаю, сколько даром потрачено времени, сколько его пропало в заблуждениях, в ошибках, в праздности, в неумении жить; как не дорожил я им, сколько раз я грешил против сердца моего и духа, так кровью обливается сердце мое» (281; 162).

Он все лучше начинает видеть себя и видеть себя хуже других, что приводит к проникновению в мир внутреннего человека. Вот что пишет брату Михаилу: «Люди везде люди. И в каторге между разбойниками я, в четыре года, отличил наконец людей. Поверишь ли: есть характеры глубокие, сильные, прекрасные, и как весело было под грубой корой отыскать золото. И не один, не два, а несколько. Иных нельзя не уважать, другие решительно прекрасны. <...> А между тем характер мой испортился; я был с ними капризен, нетерпелив. Они уважали состояние моего духа и переносили все безропотно» (281; 172).

Очень важное свидетельство. Что значит «отыскать под грубой корой золото»? Это означает научиться не осуждать человека. Механизм осуждения состоит в том, что человек осуждает в другом то, что есть в нем самом, только в другой форме

и степени. В этом смысле осуждение – это форма самооправдания, так как в осуждении человек как бы себя убеждает, что он не хуже других. В результате осуждения вместо видения внутреннего человека доступным оказывается видение поверхности – «грубой коры».

Но духовная жизнь предполагает «взлеты и падения», стремление к сосредоточенной в духе жизни и уклонения от нее. С одной стороны, в нем начинают формироваться начала христианского мирозерцания – так он задумывает статью о христианском искусстве; с другой стороны, его христианские представления не выходят из круга социальности, так что христианство Достоевского 50-х – начала 60-х гг. можно назвать *социальным христианством*.

В чем суть этого направления мысли?

Одним из основателей социального христианства был Ламенне, который произвел ценностную перестановку между внутренним и внешним: он связал грех с социальностью. «Бедность – дочь греха <...>. Хотите вы потрудиться на уничтожение бедности, — трудитесь на уничтожение греха, сначала в себе, затем в других, а затем — рабства в обществе» (Ламенне, 1906, 23-24). Заповедь любви здесь не путь к исцелению души, не путь к единению с Богом, а путь к социальной справедливости. Такое мирозерцание не предполагает покаяния, оно обходится без него. Но содержание покаяния – исправление, перерождение человека – это то, без чего христианская мысль не может обойтись. И в этом смысле, правильнее будет говорить не об отсутствии идеи покаяния в социальном христианстве, а о замещении покаяния другими понятиями, в частности, идеей *оправдания*.

Социальная справедливость как таковая имеет свою логику, которая выражается в двух требованиях – в требовании обличить тех, кто нарушает социальную справедливость, и в требовании восстановить права тех, кто претерпевает социальную несправедливость. Пафос обличения не был близок Достоевскому, поэтому идеи социального христианства у писателя в указанный период выражаются в идее оправдания «униженных и оскорбленных».

В романах «Село Степанчиково и его обитатели» и «Униженные и оскорбленные» идеи социального христианства получают свое художественное выражение.

Так, в образах полковника Ростанева и Фомы Опискина противопоставляются два типа духовно-нравственной жизни. Фома являет тип фарисея, лицемера, ханжи: «Он читал вслух душеспасительные книги, толковал с красноречивыми слезами о разных христианских добродетелях; рассказывал свою жизнь и подвиги; ходил к обедне и даже к заутрене, отчасти предсказывал будущее; особенно хорошо умел толковать сны и мастерски осуждал ближнего» (3; 8). Он из тех, которые говорят, и не делают. Полковник Ростанев, напротив, не говорит, но делает: «Трудно было себе представить человека смиреннее и на все согласнее. Если б его вздумали попросить посерьезнее довести кого-нибудь версты две на своих плечах, то он бы, может быть и довел: он был так добр, что в иной раз готов был решительно все отдать по первому спросу и поделиться чуть не последней рубашкой с первым желающим» (3; 5). Ростанев выполняет, по сути, евангельские заповеди: «И кто захочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду; и кто принудит тебя идти с ним одно поприще, иди с ним два, и от хотящего занять у тебя не отвращайся» (Мф. 5: 40-42).

Если Фома осуждает, Ростанев, наряду с добрыми делами, оправдывает и, в первую очередь, самого Фому: «Все странности Фомы, все неблагородные его выходки дядя тотчас же приписал его прежним страданиям, его унижению, его озлоблению...» (3; 15)

Для писателя в это время не осудить человека означает его оправдать.

Барон А.Е. Врангель познакомился с Достоевским в середине 50-х годов, когда тот был на вольном поселении. Барон отмечает снисходительность писателя к людям: «Он находил извинение самым худым сторонам человека, все объясняя недостатком воспитания, влиянием среды, а часто даже натурой и темпераментом...» [Врангель, 1990, 352-353] Но стратегия оправдания может быть полезна только как часть духовного делания. Если же оправдание получает принципиальное значение переноса вины с человека на обстоятельства, это становится серьезным искажением христианского вероучения.

Из идеи оправдания, восстановления человека вырастает роман 1861 года «Униженные и оскорбленные». В этом произведении вина с героев полностью не снимается: она состоит в том, что социальная несправедливость рождает в людях гордость, которая становится причиной того, что герои оскорбляются. Перед ними стоит задача – победить свою гордость и простить тех, кто их оскорбил.

Гордость, рожденная от унижения, ожесточает и препятствует движению добра в человеке. Здесь, как и в «Бедных людях», есть желание войти во внутренний мир человека. И отчасти это удастся: изображение борьбы героев с гордостью является изображением внутренней жизни. Но та борьба добра со злом, что происходит в человеческих душах, здесь подменяется борьбой между добрыми и эгоистичными. В этом смысле, слова Николая Ихменева об униженных и оскорбленных выражают главную идею романа: «О! пусть мы униженные, пусть мы оскорбленные, но мы опять вместе, и пусть, пусть теперь торжествуют эти гордые и надменные, унижившие и оскорбившие нас. Пусть они бросят в нас камень!» (3; 422) То есть, опять получился социальный роман, который не случайно понравился Н. Добролюбову.

Со времени написания первого романа прошло 15 лет, а социальное, внешнее до сих пор преобладает на внутренним. Происходит, в этом смысле, топтание на месте. Образ Фомы Опискина, как известно, это сатира на Гоголя и его книгу «Выбранные места из переписки с друзьями». Прошло десять лет после того, как его арестовали за чтение запрещенного письма Белинского к Гоголю с резкой критикой этой книги. И вот Достоевский словно бы возвращается к тем же мыслям и идеям, которые проповедовал Белинский. Идеи социального христианства здесь занимают важное место.

Белинский противопоставляет учение Христа Церкви: «Он (Христос. – С.Ш.) первый возвестил людям учение свободы, равенства и братства и мученичеством запечатлел, утвердил истину своего учения. <...>. Церковь же явилась иерархией, стало быть, поборницею неравенства, льстецом власти, врагом и гонительницею братства между людьми, — чем и продолжает быть до сих пор» (Белинский, 1956, 214). Спасение людей здесь понимается в социальном смысле, в смысле свободы, равенства и братства. Получается, что подвиг искупления целью своей имел соци-

альное благополучие, царство на земле. Все христианство здесь сводится к способности сострадания: «Кто способен страдать при виде чужого страдания – тот носит Христа в груди своей...» (Белинский, 1956, 218). И далее Белинский скажет о том, что Гоголь не понял «ни духа, ни формы христианства нашего времени» (Белинский, 1956, 218). Из контекста письма и, в целом, мировоззрения Белинского следует, что под духом и формами «современного христианства» понимаются как раз идеи социального христианства.

В статьях начала 60-х гг. контекст *социального христианства*, в котором оцениваются идеи западников и славянофилов, просматривается у Достоевского достаточно ясно.

В статье 1862 года «Два лагеря теоретиков» понятия нравственного преобразования и самоосуждения раскрывают не отношения человека с Богом, как это принято в святоотеческом богословии, а социальные отношения. Под нравственным преобразованием, соответственно, имеется в виду призыв к интеллигентному слою отказаться от «сословных предрассудков» и «эгоистических взглядов». А под самоосуждением понимается признание народом своих недостатков. Характерно, что проявление способности народа к самобичеванию писатель находит у Щедрина, в художественном мышлении которого личное покаяние отсутствует как категория. Здесь же мы встречаем представление о *московском идеале Руси православной* как о религиозной односторонности, которому противопоставляется *свежий воздух русского раскола*: «... на что указывает русский раскол?.. Замечательно, что ни славянофилы, ни западники не могут как должно оценить такого крупного явления в нашей исторической жизни. Это, конечно, происходит оттого, что они теоретики. По их теории действительно не выходит, чтоб в расколе было что-нибудь хорошее. Славянофилы, лелея в душе один только московский идеал Руси православной, не могут с сочувствием отнестись к народу, изменившему православию...» (20; 20)

Формула *социального христианства* будет дана в «Предисловии к публикации перевода романа В. Гюго "Собор Парижской Богоматери"»: «Его (В. Гюго. – С.Ш.) мысль есть основная мысль всего искусства девятнадцатого столетия <...>. Это мысль христианская и высоконравственная; формула ее – восстановление погибше-

го человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль – оправдание униженных и всеми отринутых парий общества» (20; 28-29).

Здесь мы встречаем значительное искажение христианского вероучения в отношении понимания коренной болезни человека. Причина подавленности, болезни человека не в гнете обстоятельств, несправедливо обрушенных на него, а в грехе. Грех – это не то, что приходит извне, а то, что зарождается в человеке. Грех есть заболевание воли, поэтому восстановление от греха не связано с социальным оправданием. От болезни греха человека может избавить, оправдать может только Бог. От человека в ответ требуется покаяние. В состоянии покаяния человек видит себя хуже всех. Зрение своих грехов, бесчисленных, как песок морской, рождает новое видение — новозаветное видение себя и окружающего мира, другого человека.

Установка на социальное оправдание, напротив, неизбежно оживляет в человеке стратегию самооправдания, которое противоположно покаянию.

Важная деталь – мысль *высоконравственную и христианскую* писатель находит в романе Гюго «Отверженные».

В предисловной части романа Гюго выводит образ праведника – католического епископа Мириэля. Это бесребреник, который все свое служение и свои материальные средства направил на помощь обездоленным, униженным и оскорбленным.

Но христианство ли это? Можно ли помогать ближним, быть добрым и сострадательным и не быть христианином? Можно. Суть христианства заключается в том, что Бог пришел к человеку спасти его для вечной жизни, чтобы в вечности человек смог быть с Богом. Спасается же человек не добрыми делами, а благодатью Бога, о чем пишет архиепископ Феофан (Быстров): «Вы спрашиваете: какое различие между естественно доброй жизнью и жизнью христианской? Различие очень большое. Христианин живет благодатной жизнью, а естественно добрый человек – безблагодатен. А какое значение имеет это обстоятельство, видно из того, что спасает нас благодать Божия, а не добрые дела. Добрые дела, и то совершаемые ради Христа и по духу заповедей Его, делают нас только способными к восприятию бла-

годати Божией. Без благодати Божией, как бы добр человек ни был, не может спастись» [Феофан (Быстров), 2006, 156].

Наиболее отдаленность епископа от христианства проявляется в сцене исповеди, которую он принимает от члена Конвента. Это некий Ж., который умирает. Он говорит, что Бесконечное существует, епископ ему отвечает, что пришел последний час, который нужно посвятить Богу. И вот что изрекает перед смертью член Конвента: «Я видел злоупотребления – и боролся с ними <...>. Враг вторгся в нашу страну – и я защищал ее; <...>. Я никогда не был богат, теперь я беден. Я был одним из правителей государства; подвалы казначейства ломались от сокровищ, <...> а я обедал за двадцать су <...>. Я поддерживал угнетенных и утешал страждущих. Правда, я разорвал алтарный покров, но лишь для того, чтобы перевязывать раны отечества <...>. Случалось и так, что я оказывал помощь вам, своим противникам <...> я спас <...> монастырь. Я исполнял долг по мере сил и делал добро где только мог. После чего меня стали гнать, преследовать, мучить, меня очернили, осмеяли, оплевали, проклинали, осудили на изгнание. <...> Теперь мне 86 лет; я умираю. Чего вы от меня хотите? – Вашего благословения, — сказал епископ. И опустился на колени» [Гюго, 1954, 58-59].

Сравним признания Ж. с молитвой фарисея из евангельской притчи: «Боже! благодарю Тебя, что я не таков, как прочие люди, грабители, обидчики, прелюбодеи, или как этот мытарь: пощусь два раза в неделю, даю десятую часть из всего, что приобретаю. Мытарь же, стоя вдали, не смел даже поднять глаз на небо; но, ударяя себя в грудь, говорил: Боже! будь милостив ко мне грешнику!» (Лк. 18: 11-14)

Ключевые слова члена Конвента: «я разорвал алтарный покров, чтобы перевязывать раны отечества». Это символ разорения церкви как формы помощи людям. Бог при таком внутреннем устройении если и нужен, то только для того, что помочь создать Царство на земле.

В образе исповеди члена Конвента проявляется духовно-нравственная проблематичность *социального христианства*.

Отношение с Богом, сведенное к исполнению правил, к доброделанию, называется законничеством, которое рождается из искаженного понимания тайны искуп-

ления. Когда человек пытается ответить на искупительный подвиг Христа, он опытно постигает, что не может в полноте этого сделать. Из этого опыта рождается покаянное осознание своих грехов. Только на этом пути можно приблизиться к Богу: «Чем выше человек по святости, тем глубже у него сознание своей греховности. И наоборот, чем обыкновеннее человек, тем слабее у него сознание своей греховности, а у большинства оно и совершенно отсутствует. Поэтому-то большинство людей и не понимает подвига покаяния и не чувствует потребности в этом подвиге» [Феофан (Быстров), 2006, 182]. У члена Конвента нет этого осознания греховности, его сердце не требует покаяния. Он понимает отношения с Высшим Существом, как исполнение правил, которые требует Бог. По факту, человек сам моделирует свод правил, которые он принимает к исполнению. Исполняя самим заданный свод правил, он видит себя не хуже других, что становится причиной осуждения и самооправдания.

Законничество – это искажение духовной жизни, но главная проблема здесь в епископе, который своим поклоном признает законничество нормой духовно-нравственной жизни.

И вот такое, законническое, изображение епископа в романе «Отверженные» не вызывает у Достоевского чувства противоречия. Но уже через два года в «Записках из подполья» появляется мотив покаяния в его противопоставлении самооправданию.

Что открывает Достоевский в «Записках»? Он впервые входит во внутренний мир человека: у человека есть воля, ум, сердце, — и они больны. И в этой болезни не виноват никто, кроме человека. И каждый человек в глубине души это чувствует. Серьезные изменения только тогда смогут произойти, когда человек начнет видеть себя хуже других, как это случилось с Лизой. Иначе – наивная вера в добрые дела, в социальное оправдание, в разумный эгоизм, в естественного человека, в горячее слово убеждения, в реформы, в революцию.

Опыт последних лет, горячее стремление к истине, помогают ему увидеть то, чего ранее он не видел. Так появляются «Записки из подполья», которые выразили перелом в жизни и творчестве писателя.

§ 3.4. «Записки из подполья»: зарождение духовного символизма

Многие исследователи указывали на то, что «Записки из подполья», написанные в 1864 году, выражают перелом в религиозной жизни и художественном мышлении Достоевского [Бердяев, 1923, 24; Фудель, 2005, 8-9; Мейер, 1967, 18]. Черновики к роману «Преступление и наказание», работа над которым начинается в следующем после написания повести, 1865 году, помогают понять направление художественных поисков писателя: открытие духовных законов внутреннего мира человека в «Записках» потребовало и соответствующей формы. Если же в целом характеризовать перемену в художественном мирозерцании Достоевского середины 60-х, то, на наш взгляд, следует говорить о *духовном символизме*.

Но тут же возникает вопрос о хронологической точности данного определения, так как идеи, сюжеты, образы и символы христианской культуры появляются уже в первом романе «Бедные люди». И тем не менее, мы утверждаем, что только с середины 60-х годов, когда были написаны «Записки из подполья» и «Преступление и наказание», духовный символизм становится основой художественного мышления писателя. Само по себе наличие «евангельского текста» в произведении не говорит о том, что мысль художника следует христианскому идеалу, примером чему является роман «Бедные люди».

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».

Новый тип символики в романе был отмечен еще 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» [Мочульский, 1947, 363].

Представление о внешнем мире, как проекции души, о чем мы уже писали, свойственно гностицизму.

Достоевский дает повод сближать его символизм с гностической традицией, как она отобразилась в немецком романтизме. Так, его историософские взгляды, выраженные в черновой записи от 1864—1865 гг. «Социализм и христианство» по стилю изложения, форме мышления тесно связаны с немецкой философией объективного идеализма. Ведь что такое объективное у Шеллинга и Гегеля? Это расширенный до пределов объективного мира человеческий субъект, когда бытие оказывается полностью соизмеримым с человеком [Лосев, т. 6, 2000, 760].

Напомним, в черновой записи говорится о периодизации истории: непосредственная жизнь в вере – цивилизация с опорой на развитое сознание личности – христианство, в котором развитое сознание и непосредственная жизнь соединяются. С одной стороны, основой исторического становления оказывается здесь содержание внутреннего мира человека; с другой стороны, сама последовательность периодов выражает излюбленный в философии немецкого идеализма диалектический ход: непосредственность – тезис; развитие сознания – антитезис; соединение непосредственности с развитым сознанием – синтез.

Но, несмотря на то, что Достоевский отдал дань указанной традиции, схемы и ходы немецкой философии стали для него более формой изложения идей.

Другой, определяющий, идейный источник «Записок из подполья», — богословские построения Ал. Хомякова, посвященные *живознанию*, теме живой веры. Хомяков объясняет рождение новоевропейского рационализма действием Католичества, когда в вопросе о непогрешимости Папы Римского Католичество встало на точку зрения частного мнения [Хомяков, 1995, 76]. На место закона нравственного и живого заступил «закон чисто внешний и, следовательно, рассудочный» [Хомяков, 1995, 77]. Так естественный разум был «отпущен на волю» [Хомяков, 1995, 79]. Западному рационализму Хомяков противопоставляет исконно христианский, сохраненный в Православии, путь познания: «Попытка проникнуть в область веры, в ее тайны, преднося перед собой один светильник разума, есть гордость в глазах христианина... Только свет с неба сходящий и проникающий всю душу человека,

может указать ему путь, только сила, даруемая Духом Божиим, может возвести его в те неприступные высоты, где является Божество» [Хомяков, 1995, 81]. Вера не есть веренье, а ведение, которое не похоже на познание наше о внешнем мире. «Она есть познание внутреннее... Она есть дар благодати Божией...» [Хомяков, 1995, 206] В вере человек опирается не на свои силы, «он доверяет не себе лично, а возлагает все свое упование на святость любвеобильной связи, соединяющей его с братьями; и такое упование не может обмануть его, ибо связь эта есть Сам Христос, созидающий величие всех из смирения каждого» [Хомяков, 1995, 206]. И если в Католичестве и Протестантизме произошло отделение жизни от истины, то в Православии жизнь и истина составляют одно, то есть дела не что иное, как проявление веры, «которая без этого проявления была бы не верою, а логическим знанием» [Хомяков, 1995, 82]. Дела веры – молитва и сокрушение [Хомяков, 1995, 133].

Особое значение для идейного содержания «Записок» имеют мысли Хомякова о поучении в Православной Церкви: «Поучает не одно слово, а целая жизнь» [Хомяков, 1995, 84]. «Не признавать иного поучения, кроме поучения словом, как орудием логики – в этом-то и заключается рационализм» [Хомяков, 1995, 84]. Познание, основанное на вере, то есть познание, соединенное с жизнью, зависит не только от предстоящего объекта, но и от нравственной чистоты познающего. Там лишь истина, где беспорочная святость» [Хомяков, 1995, 85]. Слово, исходящее из беспорочной святости, оказывается действенным [Хомяков, 1995, 86].

Формирование христианского символического мышления у Достоевского источником своим имело также возрастание и укрепление в вере. Процесс духовного созревания выражался, в частности, и в переосмыслении усвоенных из европейской культуры представлений. Так, еще находясь под арестом, писатель ставит жизнь сознания выше жизни сердца (28₁; 162). Но согласно христианской аскетической мысли, центром человеческой жизни является сердце [Исаак Сирийский, 2012, 49], а сердце, в свою очередь, оживотворяется верой [Феофан Затворник, 2005, 251]. На каторге средоточием переживаний становится вопрос веры и неверия (28₁; 176).

Слова о жажде веры свидетельствуют о том, что теперь внимание Федора Михайловича направлено на жизнь своего сердца.

Но только в середине 60-х, в «Записках из подполья», впервые отчетливо проговаривается зависимость сознания от жизни сердца. Так один из «голосов» в сознании Подпольного выражает христианскую мысль: «Вы хвалитесь сознанием, но вы только колеблетесь, потому что хоть ум у вас и работает, но сердце ваше развратом помрачено, а без чистого сердца – полного, правильного сознания не будет (5; 122).

И здесь же, что вполне закономерно, появляется тема веры во Христа, о чем, по поводу повести, и пишет Достоевский в письме к брату Михаилу (282; 73).

Т.А. Касаткина замечает по поводу этих слов и повести в целом: «Читатель, однако, если ему известно это высказывание автора, по прочтении указанного текста остается в большом недоумении: как из этого можно было вывести потребность веры и Христа» [Касаткина, 2003, 731]. Исследовательница полагает, что потребность веры в повести доказывается методом от противного.

На наш взгляд, потребность веры здесь не доказывается, так как слово «вывел», указывающее в данном случае на действие закона силлогизма, использовано у Достоевского не в прямом значении: «потребность веры и Христа» здесь обозначает, если оставаться в терминологическом поле философии Аристотеля, скорее, «целевую причину» — это то, ради чего и в свете чего написано произведение. Другими словами, идея веры и Христа является целью и порождающей моделью сюжетного и образного уровней повести. Более того, «потребность веры и Христа» задает основной контекст ее восприятия. Что здесь имеется в виду? Напомним, слова Достоевского о вере и Христе относятся к первой части «Записок», опубликованной отдельно в первом двойном номере «Эпохи». Нам неизвестна отклоненная цензурой часть текста, но предполагаемый контекст «потребности веры и Христа» помогает выявить основную художественную идею «Записок».

В этом смысле, прежде всего, следует обратить внимание на выражение *живая жизнь*, которое неоднократно появляется в финале повести. *Живая жизнь* противопоставлена жизни Подпольного: «...в романе надо героя, а тут нарочно собраны все черты для антигероя, а главное, все это произведет пренеприятное впечатление, потому что мы все отвыкли от жизни, все хромаем, всякий более или менее. Даже до

того отвыкли, что чувствуем подчас к настоящей "живой жизни" какое-то омерзение, а потому и терпеть не можем, когда нам напоминают про нее» (5; 178).

Значение словосочетания выясняется из написанной во время работы над повестью и уже упомянутой заметки «Социализм и христианство». В частности, в ней говорится о том, что у человека периода становления цивилизации происходит «развитие личного сознания» и утрата веры в Бога, и что такой человек «теряет источник живой жизни» (20; 192). Очевидно, что *живая жизнь* здесь главным своим содержанием имеет веру в Бога. С другой стороны, что тоже очевидно, *живая жизнь* соотносится с «живознанием» Хомякова, имя которого упоминается в записях, примыкающих к заметке: «...логистика в характере римской постройки. Хомяков» (20; 190). В этом контексте именование людей, подобных Подпольному, «мертворожденными», воспринимается как характеристика их веры (5; 179). Слова героя о своей вере выявляют существо «мертворожденности»: «Даже вот что тут было бы лучше: это – если б я верил сам хоть чему-нибудь из всего того, что теперь написал. Клянусь же вам, господа, что я ни одному-таки словечку не верю из того, что теперь настрочил! То есть я и верю, пожалуй, но в то же самое время, неизвестно почему, чувствую и подозреваю, что я вру как сапожник» (5; 121).

Подпольный и верит, и не верит — как это понимать? В словах героя речь идет о вере как способности души, присущей каждому человеку. Вера в Бога суть высшее проявление этой способности. Вместе с тем и вера в Бога и вера как таковая подчиняются одним духовным законам. В христианской аскетике характер веры, описанный Подпольным, называется верой мертвой: «Вера мертвая, признание Христа одним невольным умственным убеждением может быть и принадлежностью бесов» [Симфония по творениям свт. Игнатия (Брянчанинова), 2008, 115]. Выражение *мертвая вера* восходит к словам апостола Иакова «вера без дел мертва есть» (Иак. 2: 20). Мертвой вере противопоставляется вера живая: «Живая вера во Христа есть дело, и дело Божие столь обширное, что им вполне совершается спасение. Такая вера выражается всей жизнью, всем существом человека, она объемлет его мысли, его сердечные чувствования, всю деятельность его» [Симфония по творениям свт. Игнатия (Брянчанинова), 2008, 59].

Следует обратить внимание на то, что мертвая вера ограничивается «умственным убеждением», то есть сосредотачивается в сознании, а вера живая охватывает все существо человека.

В том и состоит трагедия Подпольного, в том и заключается подполье, что его вера носит умственный, недейтельный характер, а так как душа без веры жить не может, то и вся жизнь героя замыкается в его сознании. Всякая деятельность предполагает внутреннюю убежденность, мертвая же вера не может дать опоры для поступка, что и выражается словами «не верю и верю». Отсутствие такой опоры приводит к тому, что Подпольный ни в чем не может утвердиться, даже в лени (5; 109).

Таким образом, в центре повествования находится человек мертвой веры — веры, состоящей из одного умственного убеждения. Живая вера рождается от дел, а дела суть выражение веры. Вхождение в круг взаимозависимости веры и дел предполагает духовный труд, в котором первое дело — молитва и покаяние. В повести показано, что человек из подполья в те моменты, когда от него требуется духовное усилие, отказывается его совершать. Вера — это дверь к Богу, которая постепенно отворяется перед тем, кто очищает себя покаянием.

Покаяние есть сознание своего падения и сознание нужды в Искупителе. Подпольный же после осознания падения, когда наступает время покаяния, постоянно оправдывается: «Главное же, как ни раскидывай, а все-таки выходит, что всегда я первый во всем виноват и, что всего обиднее, без вины виноват и, так сказать, по законам природы» (5; 103). «Я ведь вовсе не для оправдания моего сейчас только наговорил... А впрочем, нет! Соврал! Я именно себя оправдать хотел» (5; 127). Проповедь с призывом к покаянию герой начинает не с покаяния: «Я, может, еще тебя хуже. Я, впрочем, пьяный сюда зашел, — поспешил я все-таки оправдать себя» (5; 155). «Мне не дают... Я не могу быть... добрым...» (5; 175) Оправдывает он себя и после жестокого поступка с Лизой: «Но вот что я наверно могу сказать: я сделал эту жестокость, хоть и нарочно, но не от сердца, а от дурной моей головы» (5; 176-177).

В повести показывается, что без живой веры человек неспособен к доброму делу. В каждой из двух частей развивается сюжет, связанный с мотивом добродетели.

В первой части противопоставляются созерцатели и деятели. Созерцателю, человеку развитого сознания, препятствием к делу становится как раз опора на сознание: «Ведь чтоб начать действовать, нужно быть совершенно успокоенным предварительно, и чтоб сомнений уж никаких не оставалось. Ну а как я, например, себя успокою? Где у меня первоначальные причины, на которые я упрусь, где основания? Откуда я их возьму? Я упражняюсь в мышлении, а следственно, у меня всякая первоначальная причина тотчас же тащит за собой другую, еще первоначальнее, и так далее, в бесконечность» (5; 108).

Деятели также оканчивают созерцанием. Почему? Деятели опираются на пять чувств, на законы природы и выводы естественных наук и математики. Но стать добрым из логического доказательства невозможно, потому что средоточие человека – не рассудок, а воля, которая включает в себя всего человека, в том числе и его рассудок. Воля же без связи с Богом, без живой веры остается больной, то есть такой, которая проявляется не в согласии с благоразумием: «Неблагонравие, а следственно, и неблагоразумие; ибо давно известно, что неблагоразумие не иначе происходит, как от неблагонравия» (5; 116).

В последней главке первой части, которая начинается с провозглашения бездеятельности и подполья, появляется тема жажды иной жизни: «Вру, потому что сам знаю, как дважды два, что вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду» (5; 12). В контексте «живой жизни» жажда иного бытия, вне подполья, означает жажду духовную. Завершается главка антитетичными по отношению к бездеятельности словами о труде и соотносящимся с темой жажды иной жизни мотивом мокрого снега: «Записыванье же действительно как будто работа. Говорят, от работы человек добрым и честным делается. Ну вот шанс по крайней мере. Нынче идет снег, почти мокрый, желтый, мутный. Вчера шел тоже, на днях тоже шел. Мне кажется, я по поводу мокрого

снега и припомнил тот анекдот, который не хочет теперь от меня отвязаться. Итак, пусть это будет повесть по поводу мокрого снега» (5; 123).

С одной стороны, жажда и снег (форма влаги, жидкости) подразумевают друг друга и образуют смысловое единство, с другой стороны, в повести они разведены по иерархически разным уровням бытия – жажда иного относится к миру духовному, мокрый снег отражает реалии мира земного. Прообразом соединения в образе жажды и влаги духовного и чувственного является евангельский сюжет встречи Иисуса Христа с самарянкой у колодца. Напомним, Спаситель просит у самарянки воды и предлагает ей другую воду: «Всякий пьющий воду сию, возжаждет опять, а кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Иоанн. 4: 13-14). Самарянка говорит о воде чувственной, а Христос – о «живой воде», духовной, о благодати Св. Духа.

На наш взгляд, духовный смысл евангельского сюжета входит в идейно-художественное пространство второй части повести.

В доме терпимости подпольный проповедует идеалы христианской семейной жизни. Говорит о том, что любовь – это тайна Божия, что это смысл, радость и счастье истинные. Повествование об отношениях Подпольного и Лизы пронизывает мотив спасения, воскресения. Уже в эпиграфе ко второй части, в стихотворении Н.А. Некрасова появляется тема избавления души от греха: «Когда из мрака заблужденья // Горячим словом убежденья // Я душу падшую извлек» (5; 124). Объясняя свое поведение в доме терпимости, герой использует христианскую лексику, связанную со спасением и воскресением: «... Вот что было, а ты уж думала, что я тебя спасти нарочно приезжал, да?». «Воскреситель-то, бывший-то герой, бросается, как паршивая, лохматая шавка, на своего лакея...» (5; 173-174)

Лиза поверила проповеди, ее сердце возродилось к новой жизни. Она пришла к Подпольному. Сцена, когда он просит у Лизы воды, символична. Лиза подает ему воду, как самарянка, а он ... предлагает ей чай.

Какое значение имеет эта сцена в контексте евангельского сюжета? Как сказано в Евангелии, всякий, пьющий живую воду, то есть, всякий уверовавший во Хри-

ста станет источником воды, текущей в жизнь вечную. Другими словами, не только Иисус Христос, но и всякий верующий во Христа и исполняющий евангельские заповеди, может стать источником живой воды, веры, для другого человека. Через людей праведной жизни Бог дает живую воду. Именно этой живой воды и ожидает Лиза от Подпольного. Чай же, принадлежащий миру чувственному, в данном случае символизирует неспособность героя дать Лизе воду живую. Почему? Почему герой не становится источником воды, текущей в жизнь вечную? У него есть сознание высоты христианской веры, но живая вера требует дел – покаяния, самопожертвования, смирения. Ничего этого у Подпольного, как уже было показано, нет, так как он желает во всем первенствовать: «Без власти и тиранства над кем-нибудь я ведь не могу прожить» (5; 175). Но «без самоотвержения человек не способен к вере» [Симфония по творениям свт. Игнатия (Брянчанинова), 2008, 52]. В этом и состоит трагедия Подпольного.

Считается, что в «Записках» подвергается критике рационализм эпохи Просвещения.

На наш взгляд, Достоевский охватывает здесь направления европейской мысли, начиная с эпохи Ренессанса. Уже в богословии Фомы Аквинского пути веры и знания расходятся. Аквинат, по слову о. Василия Зеньковского, рассекает единую целостность познавательного процесса, так что получается два этажа: есть этаж естественного познания, есть этаж религиозного познания. Так естественный разум был *отпущен на свободу*. Но тут же встала проблема критерия истинности познания. Декарт решает проблему достоверности познания в сфере самого знания и выдвигает основным критерием истины методологическое сомнение. Опора на естественный разум закрыла доступ к метафизической сфере, которая для естественного ума является сферой гадательной. Осталась область, доступная пяти чувствам. В этой области и разворачивается практическая деятельность человека европейской цивилизации.

В Православной культуре отношения между верой и знанием видятся иначе. Вера – это не другая область познания, вера преображает естественный разум: «Есть ведение, предшествующее вере, и есть ведение, порожденное верою. Ведение,

предшествующее вере, есть ведение естественное; а порождаемое верою есть ведение духовное» [Исаак Сириин, 2012, 721]. Выдвижение естественного разума в качестве нормы лишает человека источника жизни, лишает глубины духовного постижения. Внутренний мир при таком устройении души ограничивается эмоциональными переживаниями и работой мысли – так последней глубиной становится сознание.

Как уже отмечалось выше, отличительная особенность христианского символизма выявляется в сфере его применения – это внутренний мир в полноте жизни сердца и сознания (или, в терминологии русского философа А. А. Козлова, первичного и вторичного сознания). В «Записках из подполья» показан внутренний мир человека, не знающего иной жизненной опоры, кроме сознания. Но сознание не является чем-то самодостаточным, оно зависит от более глубокого уровня – от жизни сердца. В глубине сердца, большей частью в тайне от сознания, человек вступает в общение с Богом и знает Бога, но знает не рационально, а духовно. От характера отношений с Богом формируется содержание сознания, что и показано в повести.

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.

Важный момент: он открывает для себя, что сознание – это не последняя глубина. Глубина – это то, что стоит за сознанием. В сознании отображается то, что происходит в глубинах духа человека – там, где дух человека соприкасается с Духом Божиим. Но ведь это и есть символизм, когда невидимое проявляется в очевидном. Это открытие станет основой его *пятикнижия*, когда элементы художественного мира станут символом *внутреннего человека*.

Но открыть – мало. Чтобы научиться опираться на Бога в опыте жизни, надо много «трудов и слез положить». Вот вся последующая жизнь Достоевского и будет связана с этим духовным деланием и творческим выражением внутреннего труда над собой в художественном и публицистическом слове.

§ 3.5. Духовный символизм в Пятикнижии Достоевского

Как уже было сказано, христианское символическое мирозерцание впервые проявляется в романе «Преступление и наказание» в таком стиле символики, который мы называем *духовным символизмом*. Взор Достоевского-художника устремляется в глубины человеческого духа: евангельская история о чуде воскрешения Лазаря становится в произведении основным символом событий внутренней жизни героев. Но одной устремленности мало. Для неискаженного отображения *внутреннего человека* требуется опытное знание хотя бы начатков духовной жизни. Содержание романа свидетельствует о том, что Достоевскому многое открылось в духовной жизни, но, вместе с тем, его христианские воззрения остаются *туманными и расплывчатыми*. Об этом свидетельствует запись в ПМ к «Преступлению и наказанию»: «ПРАВОСЛАВНОЕ ВОЗЗРЕНИЕ, В ЧЕМ ЕСТЬ ПРАВОСЛАВИЕ. Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием. Таков закон нашей планеты, но это непосредственное сознание, чувствуемое житейским процессом, — есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания» (7; 154-155).

Писатель хорошо понимает важность и необходимость тесного христианского пути, но описывает его в стиле органического символизма — *закон планеты, жизненный процесс*. Высказывание Достоевского стоит сравнить с тем, как описывается смысл тесного пути в святоотеческой письменности.

Так, свт. Игнатий (Брянчанинов) указывает на то, что тесный и скорбный путь спасения установлен Иисусом Христом для Своих последователей [Игнатий (Брянчанинов), Творения, т. 5., 2014, 103]. Страдания не являются *законом планеты*, так как установлены Богом для последователей Христа. Назначение скорбей состоит в сокрушении гордости, которой человечество больно после грехопадения. Сокрушение, в свою очередь, приводит к *смирению и покаянию*. Конечная цель скорбей – не

счастье, а спасение, то есть возвращение человека от смерти к жизни в вечности [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 5, 103—104].

Показательно, что, увязывая счастье со страданием, писатель ничего не говорит о покаянии. Но работа над романом, можно сказать, подводит его к покаянному сюжету. В финале произведения о покаянии героя говорят детали – это, прежде всего, перемена отношений Раскольникова с Соней и арестантами. Говорится и о том, что у героев начинается новая жизнь, что тоже служит указанием на покаяние, так как новая жизнь невозможна без нового человека. В «Преступлении и наказании» мы находим лишь указание на покаяние. Но уже в «Идиоте» тема *покаяния* станет одной из центральных, и такой она останется и в последующих романах. Стоит отметить, что с «Идиота» покаяние понимается как состояние, в котором человек получает качественно иное видение себя и мира. В дальнейшем христианское символическое мирозерцание писателя будет только углубляться, а каждый последующий роман станет художественным выражением, вехой на пути духовного созревания, так как в каждом из них будет разрешаться та или иная духовная проблема, насущная для внутренней жизни Достоевского.

Подробностям этого пути посвящена завершающая часть нашего исследования. Так как переломным в духовном пути писателя и в художественном становлении духовного символизма является роман «Идиот», этому произведению отведено больше места по сравнению с другими романами.

3.5.1. «Преступление и наказание»

Роман «Преступление и наказание» появляется в 60-е годы, когда в России осуществляются реформы во многих сферах социальной жизни. Наряду с отменой крепостного права наиболее значимой была реформа в образовании. И Достоевский

включается в обсуждение проблем воспитания и образования. В частности, появляется ряд статей «Грамотность и книжность», в которых обсуждается книга Щербины «Читальник», предназначенная для народного чтения.

Именно на 60-е пришлась деятельность министра народного просвещения Д.А. Толстого, который внедряет в среднюю школу начала классического образования. Против этих нововведений выступили сторонники реального образования, в частности, можно указать на статьи известного педагога Д.А. Ушинского. Министра народного просвещения поддержали консерваторы, среди которых наиболее заметной и весомой была точка зрения М.Н. Каткова. Главная претензия консерваторов сводилась к тому, что реальное образование, в отличие от классического, не дает картины мира, а представляет собой хаос разноречивых, бессистемных, отрывочных знаний [Струминский, 1948, 673].

Достоевский также рассуждает на эту острую проблему и указывает на преимущества классического образования перед реальным: «Классическое образование, наконец, есть прямая противоположность взглядам Петра на образование, никогда не возносившимся дальше техники и насущной полезности, требовавшему мичманов, литейщиков, кузнецов, слесарей и проч. И даже не ставившему никогда и вопроса о том, что такое человек образованный» (21; 268).

Как следует из контекста, классическое образование возносит молодого человека над вещественными потребностями, направляет его внимание на вопросы, так или иначе связанные с духовным средоточием жизни. Развитие духовного начала, в свою очередь, влечет за собой постепенное формирование у воспитанников цельного мирозерцания — картины мира. Что именно в этом направлении движется мысль писателя, свидетельствует факт сочувственного упоминания в статье «Вопрос об университетах» работы А.С. Хомякова «Об общественном воспитании в России», в которой мыслитель говорит о двух системах образования — специализме и обобщении: «Во Франции и в России борются две системы, совершенно противоположные друг другу. Одна система дробит знание на многие отрасли и, ограничивая ум каждого юноши одною какою-нибудь из этих отраслей, надеется довести его до совершенства на избранном заранее пути, не знакомя его почти нисколько с осталь-

ными предметами человеческого знания. Это система специализма или, так сказать, выучки. Другая, принимая все человеческое знание за нечто цельное, старается ознакомить юношу более или менее с целым миром науки, предоставляя его собственному уму выбор предмета, наиболее сродного его склонностям, и пути, наиболее доступного его врожденным способностям. Это система обобщения, или иначе – понимания» [Хомяков, 1900, 358-359].

В контексте цельности и раздробленности мировоззрения видит Достоевский главную, с его точки зрения, проблему современного русского общества, которая состоит в том, что утрачивается ясность представлений о добре и зле (20; 218). Нарушение понятий о добре и зле служит причиной господства в воспитании подрастающего поколения неправильных, губительных начал: «Наши юные люди наших интеллигентных сословий, развитые в семействах своих, в которых всего чаще встречаете теперь недовольство, нетерпение, грубость невежества (несмотря на интеллигентность классов) и где почти повсеместно настоящее образование заменяется лишь нахальным отрицанием с чужого голоса; где материальные побуждения господствуют над всякой высшей идеей; где дети воспитываются без почвы, вне естественной правды, в неуважении или равнодушии к отечеству и в насмешливом презрении к народу...» (21; 132). В связи с этим главная цель педагогики заключается в исправлении понятий о добре и зле. Причем, цель эта достигается не путем нравоучительной дидактики, а опытом возвращения в молодых людях потребности в покаянии: «Смешная уступка Бова розге: обнаружил ребенок полное раскаяние, да еще его и сечь. Да за что же? Хорош. Да этого-то и должна добиваться педагогика. Полное раскаяние смывает все преступления и удовлетворяет все обиды, сделанные начальнику. Тут уж непременно должно быть прощение, безусловное прощение» (20; 162). Что же нужно делать, чтобы духовно-нравственное воспитание было действенным? Единственно верное средство, по Достоевскому, это личный пример педагога: «Когда сами педагоги исправятся, тогда и на мальчика будут действовать нравственно» (20; 162).

То есть, воспитание молодых людей требует от педагога труда по самовоспитанию. Зиждется подобное воззрение, на наш взгляд, на изречении из Евангелия:

«От избытка сердца глаголют уста». *Избыток сердца* – это то содержание внутреннего мира человека, которое им не осознается, но, вместе с тем, выказывается в его словах и поступках. Именно *избыток сердца* оказывает непосредственное воздействие на другого человека. Сходная мысль выражается писателем в рассуждении о составлении книги для народного чтения: «То есть и логика, и все практические и психологические соображения непременно должны быть и будут у составителя книги, если только он умный и дельный человек; но надо, чтоб они были по возможности скрыты, так что всего бы лучше было, если бы все эти основы были даже и от самого составителя скрыты и действовали бы в нем наивно и даже бессознательно» (19; 51-52).

Если попытаться определить педагогические взгляды Достоевского периода 60-х годов в целом, то следует сказать о ключевом, на наш взгляд, положении, которое расширяет, преодолевает границы современной ему педагогической мысли. Положение это не выражено прямо, но является, скорее, основанием, отправной точкой в рассуждении. Оно связано с убеждением, согласно которому изучение наук истинной целью своей видит идею духовно-нравственного совершенствования. Цель же вещественная является хотя и важной, но не определяющей, служебной. Такое убеждение, по существу, увязывает педагогику с началами христианского вероучения.

Хорошей параллелью к рассуждениям писателя в педагогической области являются «Замечания на Проект преобразования Морских учебных заведений» св. Игнатия Брянчанинова, написанный в декабре 1860 года. «Замечания» Владыки ценны, в данном случае, тем, что подробно раскрывают основные черты христианской педагогики, в русле которой движется и мысль Достоевского. Святитель показывает, как определённый порядок во вступительных экзаменах, оформлении классов и территории, прилегающей к учебному заведению; как характер содержания предметов и правильно расставленные акценты в воспитании, — словом, как все стороны образовательного процесса должны быть направлены на то, чтобы выработать у воспитанников необходимые навыки, мысли и чувства, которые потребуются человеку в том случае, если он в известный момент своей жизни встанет на путь

борьбы со страстями, на путь сознательного духовно-нравственного совершенствования [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 5, 566-577].

Проблемы воспитания так или иначе отображаются и в художественных произведениях Достоевского этого периода. Так, в повести «Записки из подполья» рассказывается о школьных годах Подпольного, об отношениях героя с товарищами и педагогами. Более того, в середине 60-х появляется роман «Преступление и наказание», в котором идея воспитания определяет целеполагание сюжета и строение образного мира. На центральность темы воспитания указывает уже заглавие. Правда, исследователи, как правило, возводят заглавие к названию трактата Ч. Беккариа «Преступление и наказание», что закрепляет юридические границы понимания содержания названия романа (7; 334). Но в рамках этого же восприятия появляется и традиция, в русле которой данное название считается недостаточным, узким для идейно-художественного содержания произведения. Вместе с тем, в уже цитированной черновой записи о том, что главная цель педагогики есть раскаяние ребенка, темы преступления, наказания и воспитания соединены (20; 162). Такое понимание изоморфно началам педагогики в Древней Руси, согласно которым понятие «наказание» имело два значения: 1. учение, наставление, нравственное обучение; 2. кара за нарушение приказа [Комаровский, 1969, 58].

На наш взгляд, и в романе Достоевского слово «наказание» имеет два значения – юридическое и педагогическое. Мы сосредоточимся на том, как отобразилась в «Преступлении и наказании» идея воспитания.

И здесь прежде всего следует сказать о христианском понимании воспитания у Достоевского, о чем свидетельствует его высказывание о раскаянии и прощении в связи с главной целью педагогики.

В свою очередь, христианская педагогика основывается на вере в то, что истинным воспитателем является Бог, а человеческая педагогика суть более и или менее правильное отображение педагогики Божественной.

В связи с этим важны две черновые записи к «Преступлению и наказанию», в которых выявляется связь исправления, а значит воспитания, человека с Божественным промыслом. Указанием на Промысл предполагалось закончить роман: «NB.

ПОСЛЕДНЯЯ СТРОЧКА: Неисповедимы пути, которыми находит Бог человека» (7; 203). Конкретное же содержание Промысла с очевидностью просматривается в записи о начале нравственного развития у героя с момента преступления: «С самого этого преступления начинается нравственное развитие, возможность таких вопросов, которых прежде не было. В последней главе, в каторге, он говорит, что без этого преступления он бы не обрел в себе таких вопросов, желаний, чувств, потребностей, стремлений и развития» (7; 140).

Процесс нравственного развития и есть, по существу, процесс воспитания. В романе изображена история божественного воспитания, показано, как Бог входит в жизнь человека.

С другой стороны, в произведении рассказывается и о человеческом неправильном воспитании, которое, если и не приводит к преступлению напрямую, но способствует ему. Что здесь имеется в виду? Речь идет о воспитании Раскольников в семье, о чем читатель узнает из письма к герою его матери, Пульхерии Александровны. Правильные человеческие отношения основаны на любви. И в семье Раскольниковых, на первый взгляд, все проникнуто любовью. Так, письмо матери начинается словами любви: «Ты знаешь, как я люблю тебя; ты один у нас, у меня и у Дуни, ты наше всё, вся надежда, упование наше» (6; 27). Те же слова появляются и в конце письма: «Люби Дуню, свою сестру, Родя; люби так, как она тебя любит, и знай, что она тебя беспредельно, больше себя самой любит. Она ангел, а ты, Родя, ты у нас всё – вся надежда наша и всё упование. Был бы только ты счастлив, и мы будем счастливы» (6; 34).

Обращает на себя внимание характеристика любви Дуни, которая любит брата больше себя самой – это очевидная отсылка к евангельским заповедям: люби Бога больше себя самого; ближнего люби как себя самого. Любовь, превышающая любовь к себе самому, предназначена Богу, но у Дуни такая любовь обращена к брату. Перенесение почитание божественного на человеческое называется идолопоклонством. В этом контексте и слова Пульхерии Александровны «ты у нас всё – вся надежда наша, и всё упование» также означают нарушение заповеди, данной в Ветхом Завете: «Не надейтесь на князи и сыны человеческие» (Пс. 145: 3). «Вся надеж-

да» должна быть возложена на Бога. То, что чувство Пульхерии Александровны носит искаженный, болезненный характер, проявляется в момент, когда она узнает о преступлении сына. Она не может этого принять и оттого теряет рассудок (6; 412).

Отношения между членами семьи Раскольниковых описываются в лексике, связанной с практикой идолослужения. Так, замужество Дуни Раскольников воспринимает как жертву, принесенную матерью ради него: «А мать? Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец! Ну как для такого первенца хотя бы и такую дочь не пожертвовать!» (6; 38) И вот уже сам Раскольников, пускай и с иронией, называет себя Зевсом: «... чем ты их убережешь, миллионер будущий, Зевес, их судьбой располагающий?» (6; 38)

Духовная сущность идолопоклонства состоит в обожествлении страстей и своей воли. Любовь, доведенная до степени обожествления тварного делает невозможным правильное духовно-нравственное развитие, отчего все способности начинают искажаться. Всякое воспитание связано с ограничением воли, желаний воспитанника. Для этого в ребенке необходимо развивать умение быть послушным и терпеливым.

Любовь-обожание Пульхерии Александровны к сыну, как ее изображает Достоевский, позволяет сделать вывод о том, что в детстве Раскольников не получил опыта послушания и терпения. Но тот, кто не умеет слушаться, не сможет стать ответственным руководителем. Данная закономерность прослеживается в семейных отношениях Раскольниковых. По традиции, идущей от древнерусской культуры и зафиксированной в «Домострое», после смерти отца главой семьи становится старший сын. И Раскольников чувствует свою ответственность, но терпеть и смириться с неблагоприятно складывающимися, по его оценке, жизненными обстоятельствами он не приучен. Нежелание и неспособность терпеть бедность подталкивают героя к преступлению. Закономерно, что сразу после чтения письма от матери, в котором рассказывается о злключениях Дуни в семье Свидригайловых и возлагается вся надежда на него, к герою приходит мысль о преступлении в новом для него виде: «...да и мысль эта была совсем не вчерашняя. Но разница была в том, что месяц назад, даже вчера еще, она была только мечтой, а теперь... теперь явилась вдруг не

мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам осознал это... Ему стукнуло в голову, и потемнело в глазах» (6; 39).

Такова связь неправильного воспитания с преступлением. Но тогда, как и показано в романе, вступает педагогика Божественная.

Еще перед преступлением Раскольников встречается с Мармеладовым, и слышит от него о том, что должна быть возможность всякому человеку «хоть куда-нибудь да пойти». Мармеладов свою последнюю возможность исхода из неразрешимых жизненных противоречий видит в надежде на милость Бога. Но помилует Бог смиренных, тех, кто не считает себя достойным Божией милости. Такого смирения нет у героя, но эта, на первый взгляд, случайная встреча в кабаке, стала началом покаяния, его исправления. Первая встреча Раскольникова с дочерью Мармеладова Соней станет, в свою очередь, началом любви, но любви уже иной, основанной на смирении перед Богом и жизненными обстоятельствами. Примером такой любви служит Соня. Она считает себя великой грешницей: «Да ведь я... бесчестная... я великая, великая грешница!» (6; 246) На каторге к герою приходит покаяние – он отказывается от своей идеи и раскаивается в преступлении. И тогда наступает новая жизнь: «Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» (6; 421).

Изображение нравственного возрождения потребовало нового языка, новых изобразительных средств, нового художественного метода – так рождается в творчестве Достоевского *духовный символизм*.

Очевидным указанием на то, что художественное мышление автора «Преступления и наказания» разворачивается в границах духовного символизма, является ключевая сцена романа, помещенная в его композиционный центр – сцена чтения Соней отрывка из Евангелия от Иоанна о воскрешении Лазаря. Воскрешенный Христом Лазарь – это Раскольников. Но ведь герой в романе не умирает. Речь идет о душе героя, которая умирает и воскресает. То есть буквально согласно тезису: все, что в Писании происходит во внешнем, то же происходит в душе.

Если же говорить в целом о романе, то в нем идет речь не столько о душе конкретного героя – Раскольникова, а о душе как таковой. Казалось бы, в образах персонажей символически раскрывается история грехопадения, духовной смерти и воскрешения. Но это было бы слишком отвлеченно и обобщенно для культурно-исторической конкретики произведения. Здесь символически повествуется не о первозданной чистоте, а об умирании и воскрешении души уже после проповеди и крестного подвига Иисуса Христа.

Какой же момент духовной жизни берется в романе?

Стоит привести притчу из книги пророка Иезекииля, в которой приточно рассказывается о том же, о чем рассказывается и в романе. Это притча о девушке, которую, еще когда она была маленькой девочкой, бросили родители, и она умирала, брошенная, в поле, без одежды, не омытая от крови. Мимо проходил и заметил ее, и сжалился над ней, дав ей кров, ее будущий муж. Он омыл, очистил и одел девочку. А когда она выросла в прекрасную девушку, сделал ее своей женой. Девушка была наряжена и украшена, ни в чем не нуждалась. По народам пронеслась слава о ее красоте. Теперь ей предстояла жизнь в качестве возлюбленной жены, но она отказалась нести труды и лишения супружеской жизни и предалась разврату, распространяя блудодейство на всякого встречного. Притча повествует о судьбе еврейского народа. Муж – Господь, девочка – еврейский народ. Но это притча и о душе, познавшей радость богообщения, радость встречи с Богом, но не пожелавшей трудиться. Человека создал Бог, дал заповеди, чтобы человек не искалечился, не повредился. Исполнение заповедей связано с трудом. Что легче: потакать страстям или бороться с ними? Когда человек обретает веру, ему многое дается даром – чувство радости, приподнятость духа, радость открытия подробностей и тайн духовной жизни. Человек меняется, его душа взрослеет. И наступает время, когда уже благоустроенная душа останавливается перед необходимостью отдавания, жертвы. Это то время, когда человек понимает, что дальнейший духовный рост связан с путем жертвенной самоотдачи, отказа от своеволия. И вот тогда перед человеком открываются две дороги: путь, данный Богом, путь отсечения своей воли, и путь сочетания веры и своеволия. Это путь, когда человек начинает видеть в Боге исключи-

тельно источник даяний, исполнения своих потребностей. Но как сказал ап. Павел, горе человеку, если он надеется на Бога только в этой жизни.

В романе изображена душа на пути своеволия. В образах героев символически изображены вехи, особенности своевольного движения души. В образе Пульхерии Александровны, матери Раскольникова показана душа на начальной стадии своеволия – она всего лишь не ставит Бога на первое место, так как это место занимает любовь к сыну. Но эта, казалось бы, простительная слабость, ведет к нарушению, как уже было сказано, главных христианских заповедей любви.

Тем не менее, образ Пульхерии Александровны и ее детей вызывает у читателей «Преступления и наказания» симпатию. Более того, очевидно, что эта симпатия возникает не вопреки замыслу автора, а благодаря ему. Симпатию вызывают благородные поступки и благородные движения души Раскольникова, Разумихина, Пульхерии Александровны, Дуни, Свидригайлова, Порфирия Петровича и др. И тогда встает вопрос: если автор показывает духовную болезнь, зачем вызывать у читателя симпатию?

Представляется, что ответ следует искать в творчестве немецкого поэта Ф. Шиллера, имя которого неоднократно упоминается в романе. Вот слова Раскольникова о предполагаемом замужестве сестры: «И так-то вот всегда у этих шиллеровских прекрасных душ бывает: до последнего момента рядят человека в павлинье перья; и хотя предчувствуют оборот медали, но ни за что себе заранее настоящего слова не выговорят; коробит их от одного помышления; обеими руками от правды отмахиваются, до тех самых пор, пока разукрашенный человек им собственноручно нос не налепит» (6; 37).

Считается, что в романе, и в целом, в 60-е годы Достоевский выступает с критикой шиллеровской концепции человека [Тихомиров, 2005, 98-99; 387-389]. При этом надо учитывать сильнейшее влияние идей Шиллера на молодого Достоевского. Но вот в 60-х писатель, как представляется, исследователям, говорит о том, что взгляды Шиллера лишены реалистичности, он идеализирует человека, не замечает действительности сил зла в нем. Это все так, но сведение шиллеровской антропологии к тезису идеализации заслоняет глубину проблемы, обнаруженной Достоевским.

Как видно из цитаты, Раскольников не обманывается в отношении человека, но у него же находит шиллеризм Свидригайлов: «Шиллер-то в вас смущается поминутно. <...> Если же убеждены, что у дверей нельзя подслушивать, а старушонку можно лущить чем попало в свое удовольствие, так уезжайте куда-нибудь поскорее в Америку!» (6; 373) Об этом же говорит Порфирий Петрович: «...убил, да за честного человека себя почитает...» (6; 348) То есть, шиллеризм это не только наивное представление о природе человека, но это определенное состояние духа, допускающее сосуществование в человеке благородства и греха.

Для лучшего понимания того, что увидел Достоевский в шиллеризме, следует обратиться к шиллеровской концепции «прекрасного человека». Изложение антропологических идей Шиллера находим в его работе «Письма об эстетическом воспитании человека». В человеке есть два полярных начала – физическое, чувственное (в этом смысле человек есть часть природы), и духовное, нравственное, свободное начало, отсутствующее в природе. Сама по себе природа обладает полнотой и совершенством, но вне свободы, а по необходимости. Перед человеком стоит задача пересоздания дела необходимости в дело свободного выбора и возвышения физической необходимости в моральную. В моральном законе и в природном начале есть своя принудительность, поэтому путь к свободе лежит через третье начало – красоту: «Так как дух во время созерцания красоты находится в счастливой середине между законом и потребностью, то он, именно потому, что имеет дело с обоими, не подчинен ни принуждению, ни закону» [Шиллер, 1957, 300]. Будучи свободной от двух начал, красота, одновременно, содержит в себе чувственное и моральное, согласует их: «Чувственного человека красота ведет к форме и к мышлению, духовного человека красота направляет обратно к материи и возвращает чувственному миру» [Шиллер, 1957, 309]. Красоте соответствует особое состояние духа – эстетическое. В этом состоянии человек является нулем в том смысле, что он не ставит себе никаких целей (без цели человек не является человеком) ни в сфере познания, не в практической деятельности, будь то еще что-либо. Единственно, что достигается этим состоянием, человеку дается возможность сделать из себя то, что он хочет. Выражается эстетическое состояние в благородном и возвышенном поведении.

Благородное поведение преодолевает нравственную обязанность, а возвышенное поведение возвышает все, к чему прикасается в себе и окружающем.

Если посмотреть на антропологию Шиллера с точки зрения христианского идеала (что и сделал Достоевский), то при сходстве некоторых положений христианского вероучения и концепции Шиллера очевидным является кардинальное различие. Это различие и помогает выявить взгляд писателя на шиллеровский идеал «прекрасной души».

Главное различие проявляется в понимании «человека идеального» и в цели человеческой жизни. Цель христианской жизни состоит в соединении с Богом, что без помощи Бога человек сделать не в силах. Опыт неспособности искоренить в себе страсти, мешающие соединению, рождает в человеке особое состояние *смирения*. Смиренный человек видит свое недостойство перед Богом, видит себя хуже других. Но только в этом состоянии возможна истинная вера, истинная молитва и истинная внутренняя жизнь. Если же человек не ставит себе цели совершенства, превышающие человеческие силы, смирение становится недостижимым, как и внутренняя, духовная жизнь. Жизненная, практическая, опора на Бога оказывается недостижимой, и тогда человек поневоле начинает опираться на внешнее, на поведение. А это, в свою очередь, приводит к тому, что человек начинает сравнивать себя с другими, начинает видеть в себе, наряду с недостатками, и добродетели, то есть видит себя не хуже других. В христианстве подобное состояние духа признается за болезнь души и называется фарисейством.

У Шиллера «идеальный человек» означает гармонию (сочетание противоположностей – из античной философии) природного и морального, и эта цель вполне достижима человеческими усилиями. Достижение гармонии состоит в особом состоянии духа, которое выражается, напомним, в благородном и возвышенном поведении. Совершая поступок, превышающий нравственные требования (это, по сути, светский вариант сверхдолжных заслуг в Католичестве), человек невольно видит себя не хуже других, а смирение при таком устройении недостижимо. Другими словами, то, что в христианстве называется духовной болезнью, у Шиллера выдвинуто

в качестве духовно-нравственной нормы. С этой точки зрения, концепция *прекрасного человека* есть культурно-историческая страница европейского фарисейства.

Подобное устройство духа опасно тем, что человек не видит себя в истинном свете, соблазняется в отношении себя и не может не соблазняться: если в христианстве творение дел добродетели вменяется в обязанность, то благородный поступок, благородное движение души – дело свободного выбора.

Так, Пульхерия Александровна с тревогой спрашивает сына: верит ли он, по-прежнему, в Промысел Божий, но сама-то на Бога не опирается. В этом смысле, характерна ее фраза: «Но теперь, слава Богу, я, кажется, могу тебе еще выслать, да и вообще мы можем теперь даже похвалиться фортуной, о чем и спешу сообщить тебе» (6; 28).

В пространстве одного предложения соединены Бог христиан и древнеримская богиня удачи. Часто Фортуна изображается в виде колеса – это образ мира, который оборачивается к человеку своими различными сторонами, радостью и горем, удачей и неудачей. В эпоху Возрождения отношения с Фортуной очерчиваются фразой: *человек – кузнец своего счастья*. Важно, чтобы человеку повезло, чтобы он попал в колею, и колесо его судьбы покатило без препятствий, но для этого надо приложить собственные усилия, так как *под лежащий камень вода не течет*. Надо иметь в виду, что Фортуна покровительствует земному устройению человека. Не случайно, Пульхерия Александровна Бога славит, а фортуной хвалится, так как причиной ее действия оказывается благородный поступок Дуни в семье Свидригайловых, что, в свою очередь потянуло за собой цепь событий: уважительное отношение к Дуне общества, сватовство Лужина с перспективами для Раскольникова, увеличение кредита у купца Афанасия Ивановича. Перемена обстоятельств, таким образом, воспринимается Пульхерией Александровной не как дар Божий, а как плод человеческих усилий. И славление Бога звучит в этом контексте как этикетное выражение.

Ложь перед Богом рождает и ложь в межчеловеческих отношениях. В письме Пульхерия Александровна пишет, что сын вся ее надежда, но в разговоре с Разумихиным замечает: «Его характеру я никогда не могла довериться, даже когда ему

было только пятнадцать лет» (6; 166). С одной стороны, готова пожертвовать дочерью ради первенца, с другой, не доверяет ему: когда Дуня попала в сложную ситуацию, мать утаивает это от сына. А ведь он после смерти отца является главой семьи и призван защищать мать и сестру. С другой стороны, идеал «прекрасной души» убийственен не только по отношению к себе, но и по отношению к близкому человеку. Когда с Раскольниковым случается беда (*что Вы это с собой сделали* – скажет Соня), он не может открыться матери. Не может, потому что она не дает ему возможности на ошибку, то есть нарушает его свободу, чего не делает даже Бог в отношении человека. Всякое сотворение кумира заканчивается трагично: Пульхерия Александровна догадывается, что ее сын убийца, но не может с этим смириться, что становится причиной ее умопомешательства.

Если Пульхерия Александровна, можно сказать, прельщается, обманывает себя, то ее сын идет дальше: он отбрасывает веру за ненужностью и сознательно опирается только на свои силы. В ПМ есть такая запись: «В его образе выражается в романе мысль непомерной гордости, высокомерия и презрения к обществу. Его идея: взять во власть это общество. Деспотизм – его черта. Она ведет ему напротив. <...>. Он хочет властвовать – и не знает никаких средств. Поскорей взять во власть и разбогатеть. Идея убийства и пришла ему готовая» (7; 155). Опора на свои силы, гордость и стремление к власти связаны друг с другом неразрывно. Гордость – это душевная болезнь, страсть, которая есть самоуверенность с отвержением всего, что «не мое». Это источник гнева, жестокости, раздражения и злобы, это отказ от помощи Божией. Желание настоять на своем и рождает стремление к власти.

Вообще всякая страсть, всякий грех рождает это стремление, поэтому характеры Свидригайлова, Лужина и даже Разумихина также описаны через мотив власти: «Разумихин очень сильная натура и, как часто случается с сильными натурами, весь подчиняется Авдотье Романовне» (7; 155). А вот характеристика не обозначенного лица, но есть все основания полагать, что она относится к Свидригайлову: «Непомерная и ненасытимая жажда наслаждений. Жажда жизни неутолимая. Многообразие наслаждений и утолений. <...> Наслаждения психологические. Наслаждения уголовные нарушением всех законов. Наслаждения мистические (страхом

ночью). Наслаждения покаянием, монастырем (страшным постом и молитвой). Наслаждения нищенские (прошением милостыни). Наслаждения Мадонной Рафаэля. Наслаждения кражей, наслаждения разбоем, наслаждения самоубийством. Наслаждения образованием. Наслаждения добрыми делами» (7; 158). Далекое не вошло в образ Свидригайлова, но главное – власть собственных желаний – станет определяющей для этого персонажа. Идея власти главенствует и в характере Лужина: «Он поклонился деньгам, ибо все погибает, а деньги не погибнут; я, дескать, из низкого звания и хочу непременно быть на высоте лестницы и господствовать» (7; 159).

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 Раскольникова: «Свободу и власть, а главное власть! Над всею дрожащею тварью и над всем муравейником!..» (6; 253)

Но власть, это не то, что рождается в человеке — такое понимание сложилось в нашей культуре, сначала языческой, а потом и христианской. Слово *власть* произошло от слов «волость», «область», что означает владение землей, причем владение землей по праву рода, праву наследства. Земля не принадлежит человеку, она принадлежит роду. Отдельный человек может только держать эту власть, ему бытийственно не принадлежащую. Отсюда и возникает слово *держава*. Власть – это то, что человеку дано держать. Кем-то. Как утверждает В.В. Колесов, «в продолжение всего средневековья власть – высокое слово, и по отношению к земным делам его не употребляли» [Колесов, 2014 213]. То есть власть принадлежит Богу. Стремление к захвату власти – это богоборчество в прямом смысле, потому что власть можно получить только от Бога. В этом смысле надо понимать выражение из Евангелия *нет власти не от Бога*. То есть ни отдельный человек, ни даже народ не являются источником власти, но держателями. Это надо понимать бытийственно

(юридически, конечно, в конституции записано, что источником власти является народ).

Человек – существо сотворенное. По отношению к Богу это весьма небольшая величина. Представим себе, что мать родила ребенка – маленький комочек. С которым можно делать, что угодно: он не сможет сопротивляться. Нормальное состояние человека – стремление не к власти, а к служению – Богу и ближнему. Служение ведь и есть любовь. Как говорят христиане, у любви есть только один глагол – отдавать. Но если человек не хочет служить, он не перестает быть существом сотворенным и в этом смысле зависимым и неизбежно начинает служить другому – своим страстям и, в пределе, дьяволу. Хотя при этом может ощущать себя властелином мира. Это и показывает Достоевский в образах Раскольникова, Свидригайлова и Лузина.

Интересно, что Свидригайлов живет приживальщиком у Марфы Петровны, будучи выкупленным. Раскольников, претендующий на господство над *всем муравейником*, боится встречи с хозяйкой: «...лучше проскользнуть кошкой по лестнице и улизнуть, чтобы никто не видал» (6; 6). Не случайно здесь появляется сравнение героя с кошкой, так как кошка считает себя на верху семейной социальной лестницы, что не соответствует действительности. Лузина, который мнит себя *королем иудейским*, по словам Свидригайлова, Марфа Петровна откуда-то достала, как вещь, и «чуть не смастерила свадьбу» (6; 367).

Идеалом истинной власти в романе является Христос. Соня читает отрывок о воскрешении Христом умершего Лазаря. Но вот что говорит Господь перед кем как сотворить чудо воскрешения: «Иисус же возвел очи к небу и сказал: Отче, благодарю Тебя, что Ты услышал Меня; но сказал сие для народа, здесь стоящего, чтобы поверили, что Ты послал Меня» (6; 251). Сила и власть Христа от того, что Он пришел исполнить волю Отца. Это тот идеал, от которого отклоняются герои.

Напротив, христианскому Идеалу следует Соня. Напомним слова из ПМ: Раскольников гордец, а Соня «ведет ему напротив», то есть в Соне есть смирение. Она и не помышляет о власти. Когда Раскольников ее спрашивает: если бы от ее решения зависело, кому умереть: Лузину, который делает мерзости, или Катерине Ива-

новне, — Соня отвечает: «да ведь я Промысла Божьего знать не могу... К чему такие пустые вопросы? Как может случиться, чтоб это от моего решения зависело? И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?» (6; 313) У Сони мы не находим слов о благородных поступках. Она искренне считает себя хуже всех. Когда Раскольников говорит: «...я давеча сказал одному обидчику, что он не стоит одного твоего мизинца... и что я моей сестре сделал сегодня честь, посадив ее рядом с тобою», — Соня с испугом отвечает: «Ах, что Вы это им сказали! И при ней? Сидеть со мной! Честь! Да ведь я... бесчестная... я великая, великая грешница! Ах, что Вы это сказали!» (6; 246)

Но как раз Соня и обладает властью, что открывается для Раскольникова, когда он приходит к ней в первый раз. В начале разговора Соня не знает куда себя деть от стыда и страха: «Соня молча смотрела на гостя, так внимательно и бесцеремонно осматривавшего ее комнату, и даже начала, наконец, дрожать в страхе, точно стояла перед судьей и решителем своей участи» (6; 242). И когда он мучает ее предположениями о страшной участи Катерины Ивановны и детей, она отвечает как беззащитная жертва: «Катерина Ивановна в чахотке, в злой; она скоро умрет», — сказал Раскольников... Ох, нет, нет, нет! — И Соня бессознательным жестом схватила его за обе руки, как бы упрасывая, чтобы нет. — Да ведь это ж лучше, коль умрет. — Нет, не лучше, не лучше, совсем не лучше! — испуганно и безотчетно повторяла она» (6; 245).

И когда он говорит, что Бога, на Которого надеется Соня, быть может, нет, она начинает плакать: последние силы покидают ее. И здесь надо прочувствовать весь ужас состояния Сони, состояние верующего человека в момент безысходного, как кажется, горя. Раскольников очень точно описывает это состояние: «Разве так можно сидеть над погибелью, прямо над смрадною ямой, в которую уже ее втягивают, и махать руками, и уши затыкать, когда ей говорят об опасности. Что она, уж не чудали ждет. И наверно так» (6; 248).

Но когда Раскольников начинает смеяться над Богом, картина меняется:

— А тебе Бог что за это делает? — спросил он, выпытывая дальше.

Соня долго молчала, как бы не могла отвечать. Слабенькая грудь ее вся колыхалась от волнения.

— Молчите! Не спрашивайте! Вы не стоите!.. – вскрикнула она вдруг, строго и гневно смотря на него... (6; 248)

Слово *новое* несет большую смысловую нагрузку в романе: о новой жизни мечтает Раскольников, о новых экономических теориях рассуждает Лужин, услышать *новенькое* от Раскольникова желает Свидригайлов. Жажда нового означает неудовлетворенность настоящим, свидетельство о том, что человек не исполняет своего предназначения.

И вот герой встречает поистине *новое*. В чем же новость? Новое для него – с силой, суровым энергическим чувством, строгим сказанное: «Вы не стоите». Это ключевые слова. Для Сони Раскольников вся надежда, первая весть о том, что в ее жизни может что-то измениться к лучшему. И сказать ему: «Вы не стоите», — означает сделать выбор. Какой? Это то, что она в их отношениях ему не допустит. Соня 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».

Последняя фраза романа: «Но тут начинается новая история, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью» (6; 422). Эта «новая действительность» и есть Новый завет, всегда новый, актуальный для человека любого времени. И это уже вечность на земле: «Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, так как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его» (6; 421).

Иисус Христос перед тем, как воскресить Лазаря, говорит о том, что Он есть воскресение и жизнь и о том, что вера в Него оживляет человека (Ин. 11: 25-26). Соответственно, в евангельской истории про совершенное Христом чудо воскрешения Лазаря Достоевский увидел символ воскрешения человеческой души от смерти

греха. 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.

3.5.2. Роман «Идиот»: проблема идейно-художественного центра

В начале нулевых годов XXI века внимание исследователей творчества Достоевского сосредоточилось на проблеме идейно-художественного центра романа «Идиот». В предисловии к сборнику «Роман Ф.М. Достоевского “Идиот”: современное состояние изучения» его редактор-составитель Т.А. Касаткина указала на главную проблемную точку: «Основная линия, ось дискуссии – образ князя Мышкина, что неудивительно, ибо Достоевский писал о своем романе при начале воплощения замысла: "Целое у меня выходит в виде героя"» [Касаткина, 2001, 3].

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.

Разброс концепций значителен: между гуманизмом, как он понимался в европейском Ренессансе, и христианством пролегает мировоззренческая пропасть; концепция отсутствия предустановленной идеи, согласно которой Достоевский сделал процессуальное мышление ключевой темой самого произведения, в принципе отменяет концептуальное прочтение романа как таковое. Никакое другое произведение

Достоевского не вызывает такой глубины разночтений. Представляется, что причина тому скрывается не только в исследовательских подходах, что также имеет место, но находится и в самом произведении. Дело в том, что каждая из точек зрения находит в романе объективные основания.

Так, если исходить из христианского прочтения образа князя, то следует напомнить, что идея романа состоит в изображении прекрасного человека: «Идея эта – изобразить вполне прекрасного человека» (28₂; 241). Идеал прекрасного человека, в свою очередь, писатель связывает с образом Иисуса Христа. В ПМ любовь князя названа христианской. А уже после завершения работы над романом в письме к С.А. Ивановой подтверждается верность первоначальному замыслу: «...Но романом я не доволен; он не выразил и 10-й доли того, что я хотел выразить, хотя все-таки я от него не отрицаюсь и люблю мою неудавшуюся мысль до сих пор» (29₁; 10). Князь – единственное лицо в произведении, которое исповедует и проповедует смирение – добродетель, свойственную исключительно христианству. И главное, если в центре изображения образ добродетельного героя вне Христа, как утверждают сторонники «гуманистической версии» «Идиота», тогда возникает вопрос: зачем же автору понадобилось потратить столько усилий на то, чтобы вызвать у читателя симпатию к явлению, к которому у самого Достоевского отношение, в целом, отрицательное? И здесь в качестве средства воздействия выступает не только идея невинности героя, но используется, буквально, рекламный метод: высокую оценку его уму и сердцу дают Настасья Филипповна и Аглая – те, перед которыми так или иначе преклоняются все действующие лица романа.

Но, тем не менее, и «женевские» черты в образе героя очевидны. Эти черты хорошо описаны в работах В.А. Котельникова, Т.А. Касаткиной, К.А. Степаняна и др. Обратим внимание еще на одну – важную деталь: князь определяет сущность христианства так же, как и Э. Ренан. Вот слова Мышкина: «... такую мысль, в которой вся сущность христианства разом выразилась, то есть все понятие о Боге как о нашем родном Отце...» (8; 184) А вот высказывание Ренана: «... уже с первых своих шагов он (Христос. – С.Ш.) смотрел на свои отношения к Богу, как сына к отцу. В этом оригинальность его великого дела, в этом отношении он не представитель

своей расы. Ни еврей, ни магометанин не поняли этой очаровательной теологии любви. Бог Иисуса – не роковой властелин, убивающий и осуждающий нас, когда ему заблагорассудится, спасающий, когда ему угодно. Бог Иисуса – наш Отец» [Ренан, 1991, 107].

Обоснование концепции «процессуального романа» мы находим в работе Морсона [Морсон, 2001, 7—27]. Под «процессуальным романом» исследователь понимает отсутствие всеобъемлющего замысла. Сам процесс рождения произведения как результат поступательного движения становится предметом изображения в романе [Морсон, 2001, 18]. В этом подходе также есть доля истины, в том смысле, что содержание произведения позволяет говорить о смене авторской позиции.

Так кто же князь Мышкин? Кого изображает Достоевский? Почему разнородные, а в чем-то и взаимоисключающие элементы религиозной веры, мировоззрения, переживаний и поступков сосредоточены в одном герое? Ответ на этот вопрос, кажется, можно найти, если согласиться с тем, что авторский замысел менялся. Этой точки зрения придерживается К.А. Степанян, выразивший свое видение романа в книге 2013 года «Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени». По мысли исследователя, в период 1860–1870-х годов происходит эволюция мировоззрения Достоевского в понимании личности Иисуса Христа от европейско-гуманистического к евангельскому, что и отобразилось в перипетиях создания «Идиота»: «И в ходе создания романа о «положительно прекрасном человеке», в ходе «проживания» сюжета его в своем сознании Достоевский убедился, что «ренановский» Христос был действительно бессилён, но не только в современном мире – в любом мире» [Степанян, 2013, 196-197].

С этим тезисом мы согласны: мысль об эволюции мировоззрения писателя объясняет указанные противоречия в идейно-художественном строе романа.

Правда, Степанян эволюцию мировоззрения связывает с «процессуальностью», как ее сформулировал Морсон, что, на наш взгляд, не вполне правильно. Все же для Морсона «процессуальность», представляется, это свойство поэтики, это нарочитая постановка писателем самого себя в положение незнающего, это принципиальный отказ от предваряющей идеи и предвиденного финала: «Где-то по пути

Достоевский решил, <...>, сделать природу поступательного (процессуального) мышления ключевой темой самого произведения» [Морсон, 2001, 18].

Тема эволюции мировоззрения Достоевского в период 60–70-х годов раскрывается исследователем в рамках догматического учения Церкви об Иисусе Христе. Степанян утверждает, что Достоевскому, когда он задумывает роман «Идиот», было свойственно догматически не безупречное понимание Христа [Степанян, 2013, 195–196].

С одной стороны, здесь следует согласиться с ученым, догматическая неясность Достоевского в момент написания «Идиота» очевидна – достаточно указать на тот факт, что писатель полагает возможным отделять человеческую природу Христа от Личности Богочеловека. В письме 1867 года, непосредственно перед работой над романом, Достоевский напишет загадочную фразу: «Но Боже мой: деизм нам дал Христа, то есть до того высокое представление человека, что его понять нельзя без благоговения, что это идеал человечества вековечный» (282; 210). С другой стороны, важность догматической стороны вопроса, на наш взгляд, не отменяет того, что не догматика определяет существо проблемы, увиденной и разрешаемой Достоевским в романе.

Писатель задумал изобразить идеал Христов, но что значит знать идеал Христов? Достаточно ли при этом догматического знания, которое можно почерпнуть из специальной литературы?

Юный Достоевский в письме 1838 года к брату Михаилу пишет: «Что ты хочешь сказать словом знать? Познать природу, душу, Бога, любовь... Это познается сердцем, а не умом» (281; 53). Знание сердечное – это не теоретическое знание, а знание опытное, жизненное. И когда исследователи отмечают догматический уровень незнания идеала Христова, они не то чтобы говорят неправильно (это как раз правильно), но они говорят не совсем о том.

Адекватным контекстом высказывания писателя о познании сердцем, будет христианское понимание познания. В частности, приведем слова святителя Тихона Задонского о знании Бога, которое предполагает взаимозависимость теоретического знания и практического его применения: между праведной жизнью и знанием Бога

прямая связь: «От познания Божия последует обновление, исправление, благочестие и святое христианское житие <...> Бога знать и неблагочестиво жить противна суть себе. Невозможно бо не исправиться и не обновиться тому, кто Бога познает <...> Христиане, беззаконно живущие, Бога не знают, хотя Имя Его святое исповедуют, и молятся Ему, и в Церковь ходят, и Таин Христовых приобщаются...» [Тихон Задонский, 1994, 215]

Но одновременно Достоевский глубоко принял в сердце ренессансное представление о самодостаточности художественной литературы. В этом же письме к Михаилу он пишет: «Заметь, что поэт в порыве вдохновения разгадывает Бога...» (28₁; 53-54)

Литература, в этом смысле, становится таким же путем общения с Богом, как и религия. А так как образы рождаются в уме, то, соответственно, статус сознания получает предпочтение перед сердцем (28₁; 162).

Это не рационализм, но такой тип мироотношения, когда теоретическое знание оказывается самодостаточным, а жизнь и требования сердца уходят на периферию сознания. В эпоху Возрождения мысль о высоком, божественном, статусе творческого сознания породила представление о соизмеримости Божественного и человеческого. Философско-эстетические основания такого мирозерцания раскрыты в фундаментальном исследовании А.Ф. Лосева «Эстетика Возрождения»: «Художник Ренессанса, как неоплатоник, знает все мифологические и символические глубины своих библейских сюжетов, но ему важно выявить чисто человеческую личность и показать, что все символично-мифологические глубины библейского сюжета вполне доступны всякому человеку, вполне соизмеримы с его человеческим сознанием и в познавательном отношении вполне соизмеримы имманентны этому сознанию, в какие бы бездны бытия они не уходили» [Лосев, 1998, 397]. Получается, что сознание глубин Божественного бытия есть достаточное знание не только о Боге, но и знание Бога. Но подобное, сугубо теоретическое «богопознание» своим последствием имело известную холодность деятелей Возрождения к аскетической стороне религиозной жизни – к практическому исполнению заповедей. Напротив, для римских пап, кардиналов, гуманистов, мыслителей, художников и поэтов этого периода

зачастую был свойственен «разгул страстей, своеволия распущенности» — то, что Лосев назвал «обратной стороной титанизма» [Лосев, 1998, 122].

Именно в этом контексте следует воспринимать замечание Н. Страхова об участниках литературного кружка, в который он вступает в начале 60-х годов и в который входят братья Михаил и Федор Достоевские: «С удивлением замечал я, что тут не придавалось никакой важности всякого рода физическим излишествам и отступлениям от нормального порядка. Люди, чрезвычайно чуткие в нравственном отношении, питавшие самый возвышенный образ мыслей и даже большею частью сами чуждые какой-нибудь физической распущенности, смотрели, однако, совершенно спокойно на все беспорядки этого рода, говорили об них как о забавных пустяках, которым предаваться вполне позволительно в свободную минуту. Безобразие духовное судилось тонко и строго; безобразие плотское не ставилось ни во что» [Страхов, 1990, 380].

Если в историко-культурной перспективе совмещение *возвышенного образа мыслей* с допущением *безобразия плотского* отсылает нас к концептам и реалиям Ренессанса, то в свете христианской веры подобное духовное устройство позволяет умозаключать о степени духовной зрелости. В сущности, опора на ум в духовных вопросах, свидетельствует, выражаясь словам апостола Павла, о *духовном младенчестве* человека. Как пишет христианский подвижник последнего столетия архимандрит Иоанн (Крестьянкин), вхождение в Церковь умом указывает на неопита: «Они – (неопиты. – С.Ш.) входят в Церковь, но больше умом, а вера – это нечто другое, в чем участвует весь человек и в первую очередь сердцем» [Письма архимандрита Иоанна (Крестьянкина), 2009, 37]. Святитель Тихон Задонский, со своей стороны, раскрывает христианское понимание подобного типа сознания: те, кто науками и художеством «ум свой острят, но воли не исправляют, на вся злая искусные бывают...» [Тихон Задонский, 1994, 184].

Неудивительно, что идея изобразить «идеал прекрасного человека» не связывается в сознании писателя с вопросом о нравственности художника, о мере чистоты его сердца, необходимой для воплощения замысла. Именно в этой точке наиболее явственно просматриваются степень и сила влияния на Достоевского начал ренес-

сансного художественного мышления. В православной традиции к художнику, живописующему святость, добродетель, идеал, предъявляются требования к его духовно-нравственному устройению, которое должно соответствовать в этом изображаемому предмету. В диалоге святителя Игнатия (Брянчанинова) «Христианский пастырь и христианин художник» на вопрос художника, какое средство «может доставить художнику изображать добродетель и святость в их собственном неподдельном характере», пастырь отвечает: «Истинный талант, познав, что Существенно-Изящное – один Бог, должен извергнуть из сердца все страсти, устранить из ума всякое лжеучение, стяжать для ума евангельский образ мыслей, а для сердца евангельские ощущения. <...> Чтоб мыслить, чувствовать и выражаться духовно, надо доставить духовность и уму, и сердцу, и самому телу. Недостаточно воображать добро или иметь о добре правильное понятие: должно вселить его в себя, проникнуться им» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 5, 546-547].

Взгляд Достоевского в это время, напротив, 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. Напомним, что время написания романа «Идиот» есть и время наиболее сильного действия игровой страсти у Достоевского. И не случайно, мысли о романе перекликаются с образом рулетки: «Только отчаянное положение мое принудило меня взять эту невыношенную мысль. Рискнул как на рулетке: "Может быть, под пером разовьется!" Это непростительно» (282; 241). Идея романа и деньги будут соединены в сознании Достоевского на протяжении всего времени работы над произведением. Ожидаемый гонорар в случае успеха «Идиота» связывается с будущим семьи. Но одновременно Достоевский понимает, что глубина идейного замысла – изобразить идеал прекрасного человека – не предполагает внешней эффектности. Перед написанием третьей части появляется сомнение: «Там провозгласили роман совершенством, выше всего, что я написал, одним словом восторг. Но я в это не верю: идея одна из тех, которые не берут эффектом, а сущностью. Эта сущность хороша в замысле, но какова-то еще в исполнении? Но если б

даже и удалось выполнить, то эффектный роман все-таки выгоднее. Он продается дороже. А для меня деньги – все – так они мне нужны, проклятые!» (282; 292)

С одной стороны, роман должен принести деньги, и это обстоятельство диктует свою логику – логику видения художественной формы произведения.

С другой стороны, духовная высота замысла требует от писателя духовной аскезы. Смещение в целеполагании духовного и материального свидетельствует о внутреннем состоянии писателя в это время: к чистоте выражаемого идеала примешивается страстное начало. Позднее, в романе «Братья Карамазовы» подобное состояние души мы увидим в образе Мити, когда герой выход из внутренних противоречий будет искать в деньгах.

Одновременно в сердце писателя идет духовная борьба, о чем можно судить из его слов в письме к Соне Ивановой: «Укрепляйте в себе Ваши добрые чувства, потому что все надо укреплять, и стоит только раз сделать компромисс с своею честью и совестью, и останется надолго слабое место в душе, так что чуть-чуть в жизни представится трудное, а, с другой стороны, выгодное – тотчас же и отступите перед трудным и пойдете к выгодному. Я не общую фразу теперь говорю; то, что я говорю, теперь у меня самого болит; а о слабом месте я Вам говорил, может быть, по личному опыту» (282; 250). *Слабое место* — это ослабление воли, которая у Достоевского была от рождения «железной». Но игорная страсть поразила его волю на десять лет, и он ничего с собой не мог сделать. Закономерно, что образ «прекрасного человека» под «пером не развился». В письме к Майкову, перед написанием второй части, признается: «Сам ничего не могу про себя самого выразить. До того даже, что всякий взгляд потерял» (282; 257). Но уже в октябре 1868 года, когда работает над четвертой частью, пишет Майкову: «Наконец, если Вы хвалите мысль моего романа, то до сих пор исполнение его было не блестящее. <...> Теперь, когда я все вижу как в стекло, — я убедился горько, что никогда еще в моей литературной жизни не было у меня ни одной поэтической мысли лучше и богаче, чем та, которая выяснилась теперь у меня для 4-й части, в подробнейшем плане...» (282; 320-321) Выяснившаяся *поэтическая мысль* — плод сильного впечатления, пережитого сердцем, по слову самого Достоевского (16; 10).

Что же *пережилось* и что *выяснилось*? Письма этого периода и подробности работы над романом позволяют утверждать, что «выясняется», прежде всего, образ Христа, «выясняется» определяющая для человека евангельская истина – «Без Меня не можете делать ничего» (Ин. 15: 5). Писатель опытом (борьба с игровой страстью) познает, что своими силами, без Бога, человек не может освободиться от страсти, что дело человека в борьбе со страстью заключается в правильном понимании себя, своей ничтожности перед Богом, а также в труде и посильном смирении.

Письма дают возможность проследить подробности отношения писателя к игровой страсти, этапы борьбы с ней. Вначале Достоевский видит в себе силы нравственно исправлять жену, а игровая страсть представляется чем-то несущественным: «Мне тебя Бог вручил, чтоб ничего из зачатков и богатств твоей души и твоего сердца не пропало, а напротив, чтоб богато и роскошно взросло и расцвело; дал мне тебя, что я свои грехи огромные тобою искупил, представив тебя Богу развитой, направленной, сохраненной, спасенной от всего, что низко и дух мертвит; а я (хоть эта мысль непрерывно и прежде мне втихомолку про себя приходила, особенно когда я молился) — а я такими бесхарактерными, сбитыми с толку вещами, как эта глупая теперешняя поездка моя сюда, — самое тебя могу сбить с толку. <...> Глупость, глупость я делаю, а главное, скверность и слабость, но тут есть крошечный шанс и... но черт с этим, перестану!» (282; 184-185)

Мысль о духовной опасности игры смешивается с благим предложением: «А между тем это наживание денег даром, как здесь (не совсем даром: платишь мукой), имеет что-то раздражительное и одуряющее, а как подумаешь, для чего нужны деньги, как подумаешь о долгах и о тех, которым кроме меня надо, то и чувствуешь, что отойти нельзя» (282; 186). Вся проблема игры видится в неспособности владения собой (282; 193). Более того, страсть не называется страстью, а *неудачей в жизни* (282; 192). Свою страсть называет неудачей и надеется, что проигранные деньги освободили его от страсти, которую он называет идеей. Затем, когда страсть получает свое имя, она оправдывается. Проиграв деньги, присланные на дорогу женой, просит прощения и – оправдывается: «Но не оттого я истратил, что был легкомысленен, жаден, не для себя, о! у меня были другие цели! Да что теперь оправдывать-

ся» (28₂; 197). Ищет в проигрыше виноватых. Так, оправдывает свой проигрыш тем, что его лакей не разбудил вовремя (28₂; 222). Но наступает время осознания своей вины, своей ничтожности и величия и милосердия Божия: «Да, мой друг, я верю, что, может быть, Бог, по своему бесконечному милосердию, сделал это для меня, беспутного и низкого, мелкого игрочишки, вразумив меня и спасая меня от игры – а стало быть, и тебя и Соню, нас всех, на все наше будущее!» (28₂; 286) Здесь, наряду с правильным пониманием себя появляется упование на Бога. Смерть Сони стала сильнейшим ударом для писателя: «Бог поразил меня. <...> Это горе было большою причиною остановки моей в работе. <...> Все за грехи мои» (28₂; 301).

Надо полагать, между двумя признаниями в своих грехах – *свои грехи огромные* и *все за грехи мои* — пролегает огромная дистанция. Не временная. Духовная. Дистанция духовной борьбы, которая через какое-то время завершится чудесным освобождением от сердечного недуга: «Не думай, что я сумасшедший, Аня, ангел-хранитель мой! надо мной великое дело совершилось, исчезла гнусная фантазия, мучившая меня почти 10 лет» (29₁; 199)

В романе «Игрок», написанном в 1866 году, Достоевский показал разрушительность для человека увлечением рулеткой, но опытное познание действия и силы страсти на сердце он приобретает во время работы над романом «Идиот». Борьба за чистоту своего сердца своим последствием дает более ясное видение взаимоотношений Бога и человека. 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*.

В исследовательской литературе уже неоднократно говорилось о неоднородности элементов художественной формы романа «Идиот»: «...невозможно не отметить очень резкую и существенную смену и повествовательной манеры, и облика князя Мышкина, и отношения повествователя к нему, начиная со второй части» [Степанян, 2013, 192]. Это дало повод К.С. Морсону говорить об отсутствии в ро-

мане поэтики «целостности и единства». Ученый на нескольких страницах своей статьи перечисляет сюжетные «разломы», примеры непоследовательности в изображении характеров [Морсон, 2001, 8-14].

Тем не менее, роман состоялся как целое. Как же это возможно? На наш взгляд, цельность произведения сохранилась не по причине поэтики «процессуальности», как полагает американский исследователь, а благодаря его изначальной архитектонике. Дело в том, что в основу «внутреннего сюжета» «Идиота» Достоевский положил события и смысл евангельской истории. Два ключевых момента служения Иисуса Христа – изначальный призыв к покаянию, возвещенный св. Иоанном Предтечей и жертвенный подвиг любви до смерти Крестной – стали двумя смысловыми точками, через которые развивается логика сюжета, логика раскрытия образов.

ПМ к роману позволяют проследить как складывался замысел, как рождалась идея изобразить «прекрасного человека». Осенью 1867 года мысли писателя сосредотачиваются вокруг идеи перерождения человека: «Главный характер Идиота. Самовладение от гордости (а не от нравственности) и бешеное саморазрешение всего. <...> Таким образом он бы мог дойти до чудовищности, но любовь спасает его. Он проникается глубочайшим состраданием и прощает ошибки. <...> Взамен получает высокое нравственное чувство в развитии и делает подвиг» (9; 146).

В этом смысле, «Идиот» начинается там, где заканчивается «Преступление и наказание» (9; 344). Но если воскрешение Раскольникова только обозначено, то теперь для Достоевского важно прописать в художественном выражении духовно-нравственную логику возрождения, исцеления от греха человеческой души. Писатель продумывает фазисы любви: «Финал великой души. Любовь – 3 фазиса: мщение и самолюбие, страсть, высшая любовь – очищается человек» (9; 168). Но, видимо, что-то не складывается, и тогда появляется запись: «Нехорошо. Главной мысли не выходит об «Идиоте» (9; 174).

Характер черновых записей свидетельствует о том, что у Достоевского нет ясного, духовно и психологически достоверного, видения перерождения гордыни в смирение. В письме к А. Майкову от 31 декабря (старого стиля) Достоевский впер-

вые называет главную идею романа – «изобразить вполне прекрасного человека». Эта идея отличается от идеи развития «нравственного чувства», как процесс отличается от результата. Вместе с тем, идея развития, идея преображения остается в произведении, только ее воплощение писатель теперь видит не в главном герое, а в образе Настасьи Филипповны. В том же письме к Майкову возникает тема двух героев: «Но целое? Но герой? Потому что целое у меня выходит в виде героя. Так поставилось. Я обязан поставить образ. Разовьется ли он под пером? И вообразите какие, само собой, вышли ужасы: оказалось, что кроме героя есть и героиня, а стало быть, ДВА ГЕРОЯ!!» (28₂; 241).

Напомним, финальная сцена первой части, в которой Настасья Филипповна отказывается от предложения князя Мышкина и уходит с Рогожиным и его компанией, начинается с игры в пети-жѐ, когда участникам ее предлагается рассказать о «самом дурном из своих поступков». Рассказ о своих «дурных поступках» — это первый и необходимый момент покаяния. Символичность сцены и первой части в целом задается целым рядом деталей, образов и реминисцентных выражений.

Действие романа начинается в Рождественский пост, который предшествует празднованию Рождества Христова. Время Рождественского поста дано христианину для подвига веры, для того, чтобы Христос родился в его сердце.

Образ князя Мышкина соотносится со Христом на протяжении всей части. Это, прежде всего, тема родословия. Иисус Христос по своему человечеству был из царского рода – царя Давида. Но ко времени Рождества род Его родителей – Св. Девы Марии и праведного Иосифа – не являлся богатым и знатным. Также и род Мышкиных в романе помечен знаком утраты былого величия. Это и реминисценции из Евангелия. Генерал Епанчин, рекомендует князя Елизавете Прокофьевне словами из Евангелия, относящиеся ко Христу: «... не знает, где главу приклонить» (8; 45).

Таким образом, приезд героя из Швейцарии в Россию соотносится с приходом в мир Иисуса Христа.

Описание русского светского общества в первой части, в свою очередь, включает в себя литературные образы и сюжет, связанные с древним языческим миром, каким он был перед приходом Спасителя. Речь идет о поэме А.С. Пушкина «Египет-

ские ночи». Имя царицы Клеопатры возникает в черновиках к роману, в самом романе и относится к образу Настасьи Филипповны (9; 141, 350, 459). Как правило, исследователи анализируют эпизод, когда в адрес Настасьи Филипповны звучат слова из поэмы: «Ценою жизни ночь мою!» (8; 492)

Но уже в первой части сюжет с замужеством Настасьи Филипповны является реминисценцией из «Египетских ночей». В 1861 году в журнальной статье «Ответ "Русскому вестнику"», как известно, Достоевский дает свое истолкование поэмы Пушкина. В частности, он разъясняет образы претендентов на ночь с Клеопатрой: «Жрецы вынимают жребий. Первый – Флавий. Это старый солдат: он поседел в римских дружинах и в битвах за республику. Ему не надо наслаждений. Он принял вызов, потому в нем воспрянула гордая душа римлянина, не могшая снести презрения от женщины. <...> вот Критон, молодой эпикуреец, его божество – Киприда, его куль – наслаждение. Он еще молод; еще слишком велики в нем жизненные силы; он отдается наслаждению со всем жаром молодости и необъятных сил ее <...> Вот отрок; его имя неизвестно; но восторг любви сияет в очах его; неопытная сила юной, беспредельной страсти кипит в молодом его сердце. Он с радостью, даже с благодарностью отдает свою жизнь; он о ней не думает; он глядит в лицо царицы, и в глазах его столько упоения, столько беспредельного счастья, столько светлой любви, что в гиене мгновенно проснулся человек, и царица с умилением взглянула на юношу» (19; 136-137).

В ПМ₂ к «Идиоту» от 12 марта помещена запись о любви: «В РОМАНЕ ТРИ ЛЮБВИ: 1) Страстно-непосредственная – Рогожин. 2) Любовь из тщеславия – Ганя. 3) Любовь христианская – Князь» (9; 220).

Между этой записью и оценкой претендентов на ночь с Клеопатрой прослеживается смысловая параллель. Сосредоточенность на любви как страсти сближает образы Рогожина и «молодого эпикурейца» Кретона; тщеславие Гани близко «гордой душе» Флавия; «светлая любовь» юноши из «Египетских ночей» соотносима с «христианской любовью» Мышкина. Ганя, Рогожин и князь Мышкин одновременно делают предложение Настасье Филипповне, что типологически сближает сюжеты

поэмы и первой части романа. В этом смысле соотнесенность образа Настасьи Филипповны с Клеопатрой появляется уже в начале произведения.

Зачем это нужно Достоевскому? Ответ содержится в статье о «Египетских ночах». Заключая характеристику Клеопатры, писатель делает обобщение относительно дохристианской эпохи: «От выражения этого адского восторга царицы холодеет тело, замирает дух... и вам становится понятно, к каким людям приходил тогда наш божественный искупитель. Вам понятно становится и слово: искупитель...» (19; 137) Таким образом, русское общество середины XIX столетия в духовно-нравственном, религиозном отношении не далеко ушло от времен царицы Клеопатры. И если честолюбие римского воина Клавдия восходит к понятию чести языческого Рима, то теперь в чести деньги, поэтому и честолюбие Гани вращается вокруг идеи «короля иудейского». Любовь страстная, чувственная не меняется, но зато «чистая любовь» пылкого юноши, влюбленного в Клеопатру, с пришествием Христа может вырасти в христианскую любовь. И у Настасьи Филипповны, Клеопатры христианской эпохи, появляется возможность искупления.

Символическое значение получает дата, с которой начинается произведение – 27 ноября (10 декабря по новому стилю), день рождения Настасьи Филипповны. Исследователи уже указывали на ее неслучайность [Степанян, 2010, 158]. По Новому стилю это день памяти иконы Пр. Богородицы «Знамение». Степанян упоминает чудо заступничества Богородицы, явленное в XII веке от иконы «Знамение» в Великом Новгороде, когда новгородцы выдерживали осаду суздальцев. Но в романе, на наш взгляд, указание на икону связано с мотивом Рождества Христова, так как название «Знамение» является знаком спасения, знаком начала новой жизни в родившемся Христе [Барская, 1993, 41-42]. *Рождественское* значение иконы подтверждается и ее местоположением в иконостасе – это пророческий ряд, в частности, пророчества о Богородице [Барская, 1993, 205].

Итак, в первой части, как можно увидеть, изображается начало «реабилитации», как сказано в ПМ, Настасьи Филипповны. Но в *реабилитации* нуждаются все персонажи – в образах семьи Епанчиных, Гани, Рогожина и других ярко выражено действие страстей.

Мир, как сказал св. Исаак Сирин, блудница [Исаак Сирин, 2012, 159]. Это очень глубокое высказывание. Страстное отношение к миру есть любовь к блуднице. Эта любовь не требует труда, жертвы, а только денег. Внешне – это любовь, но по существу – обман, иллюзия. Отсутствие внутреннего содержания выводит на первый план внешнее, что и происходит в языческой культуре, когда земному, природному, естественному придается статус небесного, духовного. Не случайно отношения в семье Епанчиных описываются в категориях античной эстетики – гармонии/диссонанса. Три сестры Епанчины, как уже было неоднократно замечено исследователями, соотносятся с тремя грациями из античной мифологии. В свою очередь, Тоцкий демонстрирует утонченность вкуса и пытается во всем соблюдать внешнюю благопристойность. Даже в самый неблагоприятный для себя момент, когда идея выдать Настасью Филипповну за Ганю провалилась, он старается соблюдать внешний порядок: «Тоцкий взял тоже свой бокал, надеясь угармонировать наступающий новый тон, придав ему по возможности характер милой шутки» (8; 119). Но под этой тонкой пеленой светского изящества скрывается больная, не знающая истинной любви душа, — душа, погрязшая в сладострастии.

Действие страсти имеет свои последствия. Так, человек, поддавшийся на соблазны мира, неизбежно впадает в фарисейство: себя он видит лучше, чем он есть, а окружающих видит хуже, чем они есть, отчего появляется осуждение. Красноречивым свидетельством этого духовного закона служат слова Фердыщенко в адрес Тоцкого: «Представьте себе, господа, своим замечанием, что я не мог рассказать о моем воровстве так, чтобы стало похоже на правду, Афанасий Иванович тончайшим образом намекает, что я и не мог в самом деле украсть (потому что это вслух говорить неприлично), хотя, может быть, совершенно уверен про себя, что Фердыщенко и очень мог украсть!» (8; 122)

Страсть, как выражение греховной воли, требует себе подчинения, но тот, кто желает властвовать, поработается и сам. Наиболее наглядно этот духовный закон заметен в образе Рогожина. С одной стороны, Настасья Филипповна для него божество: «Рогожин задал свой вопрос как потерянный, как божеству какому-то...» (8; 97) Она для него *королева*. С другой стороны, он желает обладать ею: «"Не подходи!

– завопил Рогожин в исступлении, увидя, что Дарья Алексеевна подходит к Настасье Филипповне. – Моя! Всё мое! Королева! Конец!"» (8; 143)

В этом, казалось бы, противоречивом отношении Рогожина к предмету своей любви выражается отношение язычника к своим божествам: с одной стороны, человек Древнего мира поклонялся богам, приносил им жертвы, с другой стороны, тут же понимал, что боги, и идолы как их вместилище, дело рук самого человека, а значит принадлежат человеку, зависят от него. Но таково и действие страсти: с одной стороны, стремление удовлетворить желания, отчего и рождается своеволие, с другой стороны, рабское подчинение страсти и духовное слабование. Выход из этого мира бурления страстей состоит в смиренном признании себя хуже всех, в не осуждении ближнего, во взыскании Бога спасающего.

Приехавший из Швейцарии князь отличается тем, что он считает себя хуже всех, никого не осуждает и никому не навязывает своей воли. Вся эта совокупность добродетелей героя составит его, по замыслу Достоевского, *невинность*. *Невинный* в этом контексте не означает победу над грехом, не означает бесстрастия, но – незнание страсти, греха. Объясняется *невинность* Мышкина естественным образом: князь ребенком стал идиотом, потом лечился, и вот, когда ему уже к тридцати, он обретает рассудок. Опыта жизни взрослого у него нет. Это – ребенок, в буквальном смысле этого слова, так как опыт взрослого – это опыт появления и упрочения страсти. Приезжает в Россию, где его окружают люди, полные страстей. И он начинает их «спасать». Но как? Так, как это происходило в швейцарской истории с Мари: девушку спасает неосуждающая братская любовь героя.

Мари умирает счастливой, но в страшном безобразии умирает присужденный к смертной казни. Две смерти: счастливая, мирная смерть Мари, которую простили и полюбили вслед за князем дети, и насильственная, безобразная смерть осужденного преступника, — противопоставлены в художественном мире первой части. В центре противопоставления – семантика суда. Селяне морально осудили Мари, изгнали ее из своей среды. Государство, в свою очередь, осуждает преступника и совершает смертную казнь прилюдно, при огромном стечении народа. Чтобы другие не преступали – вот цель прилюдной казни. Формально юридическое и моральное

осуждение относятся к двум различным сферам – духовной и социальной. По существу, эти сферы переплетены, имея причинно-следственную связь. Государственное, уголовное осуждение является производным от осуждения морального. Сталкивание двух смертей делает очевидной мысль о том, что страшна не смерть как таковая, страшна смерть без прощения и любви. В этом мире своеволия, бушующих страстей человек судит всех, но и сам на себя кличет суд. Он судит и судим. Он живет в пространстве суда. Люди сами себя в этом мире приговаривают к казни. Так связаны своеволие и осуждение.

В Евангелии Иисус Христос своим примером показывает путь спасения, которое, в том числе, заключается и в отказе от своеволия и суда: «Я ничего не могу творить Сам от Себя. Как слышу, так и сужу, и суд Мой праведен; ибо не ищу Моей воли, но воли пославшего Меня Отца» (Ин. 5: 30). Сын Божий совершает волю Отца, оттого и суд Его праведен. Из этих евангельских слов, представляется, и вырастает образ князя Мышкина. *Невинность* проявляется и в том, что князь не преследует своей воли, в отличие от его окружения. В общении героя с людьми не происходит столкновение волей, что открывает их сердца и притягивает к князю. Сами люди преследуют свою волю, волю большую, страстную, но мир и покой обретают только с тем, кто живет иначе, невинно. Поэтому Рогожин рассказывает герою свою «сердечную» историю, Ганя делится своими сокровенными идеями, Аглая делает поверенным князя в своих личных отношениях с Ганей. Поэтому к нему проникаются симпатией камердинер Алексей, Лизавета Прокофьевна, Коля и другие. Природу расположенности людских сердец к князю, человеку для всех незнакомому, выражает Настасья Филипповна: «А князь для меня то, что я в него первого, во всю мою жизнь, как в истинно преданного человека поверила. Он в меня с одного взгляда поверил, и я ему верю» (8; 131). Князь – единственный, кто заинтересовался Настасьей Филипповной не из личного интереса. И она это почувствовала — его бескорыстное чувство к ней.

Итак, «рождественский» символизм в произведении задает глубину бытийственного, духовно-нравственного измерения современной Достоевскому русской жизни и вводит в пространство символизма духовного, так как внимание писателя

сосредотачивается на душе человека, ищущей полноты бытия, спасения, но ошибающейся и тем самым подчинившейся греху. С этой точки зрения, перед нами продолжение предыдущего романа «Преступление и наказание» в центре которого, как уже говорилось, показана душа человека на путях своеволия.

В последующих частях предполагалось художественно воплотить идею процесса покаяния и «восстановления и воскрешения» в духовной и психологической достоверности этого явления.

Развитие сюжета, напомним, Достоевский связывал с развитием образа Настасьи Филипповны в направлении ее «реабилитации». Князь, соответственно, представляется точкой притяжения в этом процессе. В ПСС в Примечаниях к роману обращено внимание на то, что в ПМ₂ за март-апрель Мышкин видится как центр притяжения для персонажей: «Настойчиво продолжал обдумывать Достоевский в марте-апреле принцип развертывания повествования и стиль его. <...> Развитие основного сюжетного действия романа Достоевский стремился дать на фоне широкого жизненного потока, поставив в центре Мышкина как гармоническую личность, к которой так или иначе тянутся герои романа и с которой соотносится общая картина хаоса и несправедливости, царящих в современном ему мире» (9; 371).

Но вот здесь, представляется, и возникла проблема. Напомним, в феврале писатель отослал в «Русский вестник» последние главы первой части. Вторая часть планировалась к апрельской книжке журнала. Но работа «встала». К концу апреля были посланы только первые две главы второй части, а последние главы второй части будут дописаны в конце июля, начале августа (9; 360-379). Большая часть ПМ₂ приходится на время работы над второй частью – это март-август 1868 года. Именно в этот период, очевидно, сложилось новое видение и главного героя, и развития сюжета, поэтому ПМ₂ помогают воссоздать, частью предполагать какого рода проблема возникла и как она решалась.

Развитие сюжета напрямую связано с развитием художественной идеи, с логикой развития характеров героев. И вот здесь, думается, и возникла проблема в сюжетно-образом воплощении «реабилитации», «восстановления и воскрешения человека» (9; 264).

Что имеется в виду? «Спасение» в мартовских записях соединяется с красотой. «Мир красотой спасется. Два образчика красоты» (9; 222). Герои, больные страстями, влекутся к невинности князя: «Сначала Аглая все признает в Князе плута (нарочно) и старается его таким выставить. Но с самого начала она вся сердцем отдалась Князю, потому что он невинен. То же и Настасья Филипповна» (9; 240). И далее, уже обобщая суть взаимоотношений героя с другими действующими лицами, под рубрикой «МЫСЛЬ ГЛАВНАЯ ПЕРВОГО ОТДЕЛА ВТОРОЙ ЧАСТИ» Достоевский перечисляет всех, кто «нуждается» в князе. В этом и заключается деятельность героя: «Вот стало быть, и деятельность» (9; 256).

Видение процесса «реабилитации» как стремление к красоте, которой «мир спасется», отсылает нас к античной модели любви.

В связи с этим стоит указать на наиболее глубокую концепцию любви, данную Платоном. 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. Красота, по определению Платона, и есть любовь, любовь в самом широком смысле, «начиная от элементарного влечения к животному телу, переходя к телам вообще, к отдельной душе и к душам вообще и кончая самой идеей красоты». «Красота есть любовь, которая оказывается вечным любовным стремлением, пронизывающим все творчество человека» [Лосев, Шестаков, 1965, 144-145].

В первой части романа образы и понятие красоты занимает значительное место. Так, подчеркивается необыкновенная красота Настасьи Филипповны и Аглаи, которая притягивает людей, так что героини образуют два центра притяжения. Князь тоже стремится к красоте. По поводу красоты Настасьи Филипповны и Аглаи он говорит «с жаром», что указывает на сильное движение чувства. В отношении красоты Аглаи замечает о красоте вообще: «Красота — загадка» (8; 66). С другой стороны, как уже было сказано, сам герой образует центр притяжения. Но если в героинях притягивает внешняя, чувственная красота, то красота князя — красота гармоничного внутреннего устройства. Его «жар» свидетельствует о сильном чув-

стве, но это чувство не поглощено природным, чувственным началом, оно несет на себе печать начала идеального. С другой стороны, «идеализм» Мышкина нисколько не нарушает, не искажает реализма жизненных проявлений в виде чувств, эмоций, переживаний, стремлений. Образ князя в этом контексте напоминает не столько христианина, сколько идеального, «эстетического человека» Шиллера.

Напомним, шиллеровская концепция красоты, с одной стороны, продолжала эстетическую теорию И. Канта, с другой стороны, ее философским истоком и одновременно горизонтом была античность, в частности, та же идея Платона об эресе, как возводящей силе. Красота у Шиллера, как и у Платона, возвышает человека над миром чувственного, становящегося, и как у Канта, красота преодолевает границу временного.

Красота проявляется в гармонизации человеческих побуждений. В человеке конституирующими являются два побуждения – моральное и материальное. Полноту человеческой природы рождает гармоническое сочетание этих побуждений, так чтобы формальное начало получало от чувственного плоть реальности, жизненное содержание, а материальное начало получало от морального, разумного или формального начала духовное направление, форму, образ. Кратко сказать, формальное начало должно получить жизненное содержание, чувственное начало – форму. Гармония побуждений реализуется в игре. Игра – это способность человека быть независимым как от внутренних побуждений, так и от внешних, как от морального начала, так и от чувственного. Только в такой игре, эстетической по своему существу, возможно появление «живого образа», то есть такого образа, в котором свободно и гармонично может сочетаться форма с содержанием. Равновесие побуждений человека, делающая его тождественным своей истинной природе и есть красота [Аствацатуров, 2010, 296-298].

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 ведь 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 [Реале, Антисери, 1997, 17]. В I Послании Иоанна Богослова раскрываются соотношения любви Бога и любви человека: «В том любовь, что не мы возлюбили Бога, но Он возлюбил нас и послал Сына Своего в умилоствление за грехи наши. Возлюбленные! Если так возлюбил нас Бог, то и мы должны любить друг друга» (1 Ин. 4: 10-11). Любовь, как понимает ее христианство, принадлежит Богу, Который есть любовь, источник любви. Человеку дана заповедь любить Бога и ближнего, и только через исполнение заповедей человек может войти в любовь Бога. То есть любовь – это не природное стремление к красоте, возводящее к Богу, а пространство долженствования, пространство исполнения воли Божией, выраженной в заповеди любви. Ничего этого мы не встречаем в первой части. Князь Мышкин не преследует свою волю, но и цели исполнения воли Бога он также себе не ставит.

Христианское спасение не мыслимо без веры в Иисуса Христа, о чем говорит святитель Феофан Затворник, выражая христианское учение о спасении: «Вера христианская – не система учения, а образ восстановления падшего в силу смерти Богочеловека, благодати Духа Святаго» [Сокровищница духовной мудрости, 2003, т. 2, 378].

Поэтому, представляется, 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.

И уже во второй части мотив веры в Бога начинает звучать полновесно. В неверии, атеизме упрекает своего племянника Лебедев. В свою очередь, уже Лебедева спрашивает князь, верует ли тот в пророчества Апокалипсиса. Тема веры возникает в разговоре Мышкина с Рогожиным: князь утверждает, что от зрения картины Ганса Гольбейна «Христос во гробе» вера может пропасть; Рогожин задает вопрос князю, верит ли тот в Бога, а князь, не отвечая прямо, в ответ рассказывает четыре истории на тему веры. Аглая заявляет свое уважение человеку, способному иметь идеал, поверить в него и быть ему верным. В стихотворении А.С. Пушкина

«Рыцарь бедный» изображена как раз верность рыцаря бывшему ему видению. Потрясенная сценой разговора князя с молодыми нигилистами, Лизавета Прокофьевна в их адрес обрушивает свой гнев, уличает в лицемерии, корыстности, отсутствии логики в отстаиваемых принципах и называет причину всего: «Сумасшедшие! Тщеславные! В Бога не веруют, в Христа не веруют!» (8; 238) Неверием в Бога мучается Ипполит.

Но одновременно меняется и целеполагание сюжета: со второй части 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, которые, как заметил К.А. Степанян, вполне согласуются с христианскими добродетелями: «В первой части – и на это обращали внимание многие исследователи, отмечая непохожесть первой части на все другие – Мышкин уверенно справляется со всеми проявлениями зла и недоброжелательства, побеждает смирением и добротой любую агрессию и насмешки спокойно и уверенно» [Степанян, 2010, 154].

В этом смысле, изображение князя переключается с евангельским изображением Иисуса Христа – это идеал. Но уже в ПМ₂ в образ Мышкина входит момент динамики его внутреннего мира – герой теперь предстает меняющимся. В записи от 19 марта говорится о влиянии России на князя: «Действие России на Князя. Насколько и чем он изменился. В описании» (9; 237). Запись указывает на принципиальный сдвиг в видении Достоевским своего героя. Теперь это уже не идеал «прекрасного человека», а тот, кто к этому идеалу стремится. Идея «реабилитации» сохраняется, но трансформируется: теперь это уже не только процесс восстановления образа, но и «касание» князя к жизни других героев, касание, которое может стать началом «реабилитации». «Главный сюжет», связанный с «реабилитацией» Настасьи Филипповны, на данный момент еще остается, но рядом появляется иной ракурс изображения спасения. Данный сдвиг зафиксирован в записи от 8 апреля: «Князь только прикоснулся к их жизни. Но то, что бы он мог сделать и предпринять, то все умерло. Рос-

сия действовала на него постепенно. Прозрения его. Но где только он ни прикоснулся – везде он оставил неисследимую черту. И потому бесконечность историй в романе <...> рядом с течением главного сюжета» (9; 242). Здесь активность князя в деле «реабилитации» сведена к минимуму в том смысле, что отныне предполагается изображать не процесс спасения, а символическое указание на него в виде историй. В последующем образ главного героя получает трагедийное измерение. В записи от 15 сентября Достоевский дает характеристики своим героям, среди которых князю принадлежит первое место: «В Князе – идиотизм!» (9; 280)

Между «идиотом» и «идиотизмом» существенная разница. Если именование Мышкина «идиотом» со стороны других героев, особенно в первой части, имеет значение инаковости князя миру, пребывающему во тьме греха, то в данной записи «идиотизм» — это уже авторская оценка определенного духовно-нравственного явления как чего-то искаженного, болезненного.

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».

Разъясняет «рыцаря бедного», изображенного в стихотворении Пушкина, Аглая, но вводит понятие, как предполагает Мышкин, Евгений Павлович (8; 208). Для Аглаи «бедный рыцарь» — это человек, способный иметь идеал и беззаветно служить ему: «... в стихах этих прямо изображен человек, способный иметь идеал, во вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь» (8; 207). Таким «идеалом» для князя, продолжает Аглая, является Настасья Филипповна: «...как бы то ни было, а ясное дело, что этому «бедному рыцарю» уже все равно стало: кто бы ни была и чтобы ни сделала его дама. Довольно того, что он ее выбрал и поверил ее «чистой красоте», а затем уже преклонился пред нею навеки; в том-то и заслуга, что если б она потом хоть воровкой была, то он все-таки должен был ей верить и за ее чистую красоту копыя ломать» (8; 207).

Для Евгения Павловича, когда тот еще только знакомится с князем, «бедный рыцарь» — это, скорее, вышедший из меры идеализм, идеализм как следствие не-

большого ума, неспособного логически сопрягать частное и общее. Евгений Павлович рассказывает историю о том, как на суде защитник оправдывает убийство бедностью убийцы и находит это оправдание естественным. Далее он ставит вопрос, с которым обращается к князю: «Как вам кажется: частный это случай или общий? Я признаюсь, для вас и выдумал этот вопрос» (8; 279). Но Мышкин в ответ демонстрирует такое тонкое и логическое безупречное понимание проблемы, что уже в их последнем разговоре Евгений Павлович замечает: «Я не согласен, и даже в негодовании, когда вас, — ну там кто-нибудь, — называют идиотом; вы слишком умны для такого названия...» (8; 481)

Таким образом, «идиотизм» героя не связан с повреждением ума. Природа «идиотизма» иная – это и искаженная религиозность, и вытекающее из этого искаженное понимание добродетелей любви, веры и т.д.

Прежде всего следует остановиться на образе любви, который, начиная со второй части, соотносится с рыцарской любовью.

Аглая возводит образ рыцаря из стихотворения Пушкина к европейской литературной традиции: «Поэту хотелось, кажется, совокупить в один чрезвычайный образ все огромное понятие средневековой рыцарской платонической любви какого-нибудь чистого и высокого рыцаря; разумеется, все это идеал» (8; 207). В исследовательской литературе «рыцарской» грани образа князя посвящено немало страниц. Среди последних работ стоит отметить две монографии отечественных ученых К.А. Степаняна «Достоевский и Сервантес»: диалог в большом времени» (2013 г.) и Е.Г. Новиковой «*Nous serons avec le Christ*». Роман Ф.М. Достоевского "Идиот"» (2016 г.). В книге Степаняна, в частности, приведена литература, в которой раскрываются связи между средневековым европейским романом В. фон Эшенбаха «Парцифаль» и романом «Идиот» [Степанян, 2013, 141-142]. Новикова, в свою очередь, сравнивает две редакции пушкинского стихотворения о «рыцаре бедном» — «краткой» и «пространной» и обращает внимание на то, что в пространной редакции главная тема — служение рыцаря Богородице, а в краткой редакции такой темой становится «рыцарская платоническая любовь» [Новикова, 2016, 97]. В романе Аглая декламирует краткую редакцию, из чего исследовательница делает вывод об

осознанной ориентации Достоевского на «платоническое» содержание стихотворения [Новикова, 2016, 100]. В свою очередь, Т.А. Касаткина и Г.Г. Ермилова полагают, что в романе актуализированы обе редакции пушкинского «Рыцаря бедного...» [Новикова, 2016, 100]. Представляется, что Новикова точно фокусирует смысловую доминанту рыцарской темы в идее платонической любви, так как именно она является определяющей в понимании сущности «идиотизма». Ведь не случайно Аглая подчеркивает именно платоническую природу рыцарской любви.

Следует обратить самое пристальное внимание на культурно-исторический контекст понятия «рыцарская платоническая любовь», так как именно через него мы выходим на ключевые религиозно-философские и духовно-нравственные темы «Идиота» — темы любви, веры и видения.

Начать надо с того, что в произведении воспроизведена основная коллизия рыцарского романа.

Вот что пишет о главном противоречии рыцарского романа отечественный исследователь А.Д. Михайлов: «Для Кретьена (как и для Вольфрама фон Эшенбаха) основной проблемой остается совмещение любви и «авантюры», разрешение конфликта между ними и направленность, моральный смысл приключения, а через это – и всего существования рыцаря» [Михайлов, 1974, 15]. Под «авантюрой» понимается путь приключений, на который рыцарь вступает, как только обретает любовь. Так в романе «Парцифаль» герои, рыцари, всякий раз покидают своих возлюбленных, влекомые неудержимым чувством.

Но формулировать конфликт рыцарского романа, как противоречие между любовью и «авантюрой» — не совсем правильно. В «Парцифале» мы находим точное обозначение рыцарской коллизии – это противоречие между любовью и долгом, причем под долгом понимается исполнение воли Бога, которая направляет рыцаря на поиски Грааля. Так, брат Парцифалья Гаван с сердечной болью расстается с возлюбленной Антиконией ради поисков Грааля, что называет долгом и волей Бога.

...Гаван премного удивился
И рек: «Ты не освободился,
Король, от долга своего?
Так знай: Я выполняю его!

Обманывать не стану:
 Святой Грааль достану,
 Чтоб только вызволить тебя,
 Антиконию возлюбя...»
 Гласит старинное преданье,
 Что тяжким было расставанье
 С Антониной дивной,
 Чей поцелуй призывный
 Был ею снова повторен...
 Гаван был ею покорен... <...>
 Гаван не плакал, не причитал,
 А рек не без сердечной боли:
 «Я покорюсь господней воле,
 Чтоб в путь далекий поспешить,
 В надежде подвиг совершить... [Эшенбах, 1974, 452]

В «Идиоте» противоречие между любовью и долгом выражается в одновременной любви князя к Настасье Филипповне и Аглае. Мышкин любит обеих, но любовью неодинаковой. В разговоре с Аглаей он, поясняя свои чувства к Настасье Филипповне, различает любовь и жалость: «...что мне только жаль ее, а что я... уже не люблю ее» (8; 362). «Жалость» является синонимом «сострадания», которое в свою очередь, князь полагает «главнейшим законом, и, может быть, единственным законом бытия всего человечества» (8; 192). В любви-жалости, любви-сострадании, как можно заключить из размышлений героя, выражается духовное начало, которое противостоит любви-страсти – началу природному.

В этом смысле, характерны размышления Мышкина о Рогожине: «Разве не способен к свету Рогожин? Он говорит, что любит ее не так, что в нем нет сострадания, нет "никакой такой жалости". Правда, он прибавил потом, что "твоя жалость, может быть, еще пуще моей любви", — но он на себя клеветает. Гм, Рогожин за книгой, — разве это уже не "жалость", не начало "жалости"?» (8; 191) Способность к страданию и состраданию ведет к средоточию духовного начала в человеке – к вере: «Как мрачно сказал давеча Рогожин, что у него "пропадает вера"! Этот человек должен сильно страдать. Он говорит, что "любит смотреть на эту картину"; не любит, а, значит, ощущает потребность. Рогожин не одна только страстная душа; это все-таки боец: он хочет силой воротить свою потерянную веру» (8; 192)

Таким образом, можно сделать вывод, Настасью Филипповну князь любит со-страданием, а к Аглае у него любовь природная, любовь как страсть. Поэтому Мышкин и говорит Евгению Павловичу, что любит обеих. Только страсть князя не искажена грехом, как у Рогожина, это светлое, естественное чувство.

Противоречие между жалостью и влюбленностью сказывается в том, что его влечет к Аглае «неудержимым желанием», но цель его возвращения в Петербург связана с Настасьей Филипповной. Причем, понимает он свой приезд как долг. Так, после «выходки» Настасьи Филипповны в отношении к Евгению Павловичу, князь испытывает желание покинуть Россию и вернуться в Швейцарию, но его останавливает мысль о долге (8; 256).

Правда, сам князь не видит противоречия. В отличие от пушкинского «бедного рыцаря», который остается верен «сладостной мечте» представшего перед ним в видении идеала и забывает про женщин, Мышкин пытается сочетать любовь-долг и любовь-страсть. Но если эти любви уживаются в сознании героя, то, переходя в его поступки, они становятся причиной-поводом рождения главной коллизии «рыцарского» сюжета романа – коллизией между Настасьей Филипповной и Аглаей, когда героини поставят князя перед выбором «или-или».

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?

Представляется, что «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.

На период зрелого Средневековья приходится осмысление такого важнейшего явления европейской жизни, как крестовые походы. А.Л. Доброхотов, на наш взгляд, дает точную аксиологическую оценку этого явления: «Возможно, среди важнейших итогов крестовых походов для западной культуры было осознание истории как войны за идеал – идеи, определившей и сознание, и политику Европы на многие века, особенно если учесть, что буржуазная система ценностей не отменила эту идею, а лишь вступила с ней в сложное противоборство. Посюсторонний мир и благополучие, с одной стороны, потусторонний идеал и жертва ради него – с другой. Легко упустить из виду, что зрелое средневековье несводимо ни к одному, ни к другому типу ценностей. Здесь мы сталкиваемся с третьим типом, который был попыткой синтеза и как таковой оказывал сильное воздействие на культуру Запада вплоть до начала XVII в. Речь идет о том варианте эсхатологии, который связан с хилиазмом – учением о тысячелетнем царстве божием на земле. Это учение, особенно популярное в еретических сектах, проникло и в ортодоксальное сознание, сформировав новый идеал: преображенный земной мир, который должен стать достойным воплощением духа» [Доброхотов, 1990, 14-15].

Рыцарский роман и выражает «третий тип ценностей» как один из первых провозвестников эпохи Возрождения. В куртуазной литературе в целом выражено вполне светское христианство, то есть такой тип христианства, в котором осуществлена попытка соединения, совмещения духовного и естественного, чувственного. На это парадоксальное соединение указывает Доброхотов: «Парадокс куртуазии в том, что любовь остается чувственной, но принимает формы поклонения сверхчувственному идеалу, что приближает ее к молитвенному идеалу монаха» [Доброхотов, 1990, 36-37].

В контексте светского христианства очевидным становится символизм рыцарского романа, так как «авантюра» суть передний план, за которым открывается сакральный метасюжет. Французский историк Ж. Дюби находит символическое соответствие между воспитательным циклом в рыцарстве и в католическом духо-

венстве: «Три этапа. Вначале посвящение в рыцари на Пятидесятницу; это окончание ученичества, которое для рыцарей играет ту же роль, что для клириков искусство тривиума. Затем – приключение, «авантюра», запретная для низкорожденных, уводящая от низости, эквивалент исканий клириков, переходящих от учителя к учителю <...> Что до третьей ступени, то она всегда в будущем; это воображаемая, недоступная местность, постоянно удаляющаяся точка, мираж <...>, место надежды, где завершатся поиски, где будет обретен предмет желания, заставляющего покинуть мирные радости двора и скитаться по темным чащам, от испытания к испытанию» [Дюби, 2000, 274-275].

Следует отметить, что Дюби прочитывает символизм Пятидесятницы в рамках исследуемой темы, а именно в рамках описания моделей средневекового европейского общества. Представляется, что три этапа воспитания рыцаря воспроизводят не только жизнь католического духовенства, но вообще жизнь христианина в Церкви, так что, соответственно, Пятидесятница есть образование Церкви; «авантюра» символизирует жизнь в Церкви; недоступная на земле третья ступень – символ посмертной жизни в Царстве Небесном. Нарочитая, явно читаемая соотнесенность с днем образования Церкви, на наш взгляд, подчеркивает нецерковный, светский характер христианства в рыцарстве. Здесь мы имеем, по сути, путь спасения, альтернативный церковному порядку.

В рыцарском романе символизм праздника Св. Троицы играет важную роль. В. фон Эшенбах, хотя и в ироническом ключе, но все же не может обойти эту тему стороной.

Однако где же наш герой?..
 То было зимнею порой.
 Снегами скоро все покроется...
 Как?! Разве на дворе не Троица? <...>
 О, стародавние поэты,
 Мне ваши ведомы приметы,
 У вас в стихах король Артур –
 Изнеженнейшая из натур.
 Зефирами он обдуваем,
 Он, как цветок: он дышит маем.
 Весенний, майский, неземной
 Он только в Троицу, весной
 По Вашим движется страницам... [Эшенбах, 1974, 396-397]

В романе «Идиот», заметим, также сохраняется календарный символизм куртуазной литературы: действие «рыцарского сюжета» приходится на начало июня, то есть, примерно, на время празднования Пятидесятницы. Соответственно, и действие переносится за город – на дачи. Более того, нецерковный характер веры Мышкина также обозначен: в Церкви во время отпевания генерала Иволгина князь признается Лебедеву, что в первый раз присутствует «при православном отпевании» (8; 485). В.А. Котельников пишет по этому поводу: «Мышкин живет и действует вне всякого харизматического преемства, он вне аскетических задач христианства; мы не находим его в Церкви, с ее милостью и строгостью, мистикой и дисциплиной» [Котельников, 1998, 27].

Но не только в рыцарской любви наблюдается смешение духовного и чувственного, высокого и низменного. Уже в эпоху Возрождения эта традиция получает философское осмысление. Соединение в одном понятии рыцарской, куртуазной любви и любви платонической отсылает читателя к магистральной в европейской культуре религиозно-философской и литературной традиции осмысления любви. В. П. Шестаков указывает на роль неоплатонической философии любви в эпоху Возрождения: «Искусство Возрождения постоянно обращалось к теме любви, создавая бесчисленные образы Венер, Эротов, Граций. <...> Эти образы возникали и трансформировались под влиянием неоплатонической философии любви, которая оказывала прямое воздействие на изобразительное искусство Возрождения» [Шестаков, 2008, 29].

Отождествление платонического эроса и христианской любви принадлежит философской мысли Марсилио Фичино — создателю ренессансного варианта «платоновской Академии» [Антисери, Реале, 2002, 47].

Так как учение о любви и красоте главы флорентийских неоплатоников непосредственно относится к идейно-художественному содержанию романа «Идиот», остановимся на нем подробнее.

Любовь для Фичино – это союз, связь вещей. В согласии с платоновской идеей любви, она присуща человеку и есть главное средство раскрытия человеческой

природы [Шестаков, 2008, 13]. Как и в философии Платона, Фичино связывает любовь с красотой: «"Так как если Бог притягивает к себе мир, а мир притягивается к Нему, то существует одно непрерывное влечение (*astractus*), — читаем у Фичино, — берущее начало от Бога, переходящее в мир и, наконец, завершающееся в Боге, которое как бы по некоему кругу возвращается опять туда же, откуда происходит. Итак, один и тот же круг от Бога к миру и от мира к Богу называется тремя именами. Поскольку он начинается в Боге и к Богу влечет – красотой; поскольку, переходя в мир, захватывает его – любовью; поскольку, возвращаясь к Создателю, соединяет Его с собственным Его же произведением – наслаждением. Итак, любовь, родившись от красоты, завершается в наслаждении"» [Кудрявцев, 2008, 42].

Итак, любовь у Фичино, в согласии с платоновским эросом, есть врожденное свойство человека, которое раскрывается в процессе влечения к красоте. А так как красота исходит от Бога, то влечение суть то же, что и возведение. Но в таком виде концепция любви была бы просто повторением платоновской философии. У Фичино же она осложнена христианским привнесением. Дело в том, что он определяет красоту как «грацию», а этим словом в латинском богословии того времени передавалось понятие благодати Божией – «*gratia dei*». В этом смысле, красота суть благодать, Божий дар – то, чем создается и спасается мир. Благодатная красота абсолютна и неизъяснима, не зависит от форм, в каких она воплощается в мире [Кудрявцев, 2008, 40-41].

Следует обратить внимание на то, что здесь у Фичино, как и вообще в культуре Возрождения, и это является принципиальным моментом, не различается природный естественный дар Бога и дар благодатный, духовный, который у Св. Отцов и называется благодатью как таковой. Вот характерное высказывание православного святого Григория Паламы о различении природного дара, который тоже от Бога, и дара благодатного: «...даже если хорошо будешь пользоваться хорошо отделенной частью внешней мудрости, злом она, конечно, уже не будет, тем более что и от природы создана орудием для блага, но и тогда ее не назовешь Божиим и духовным даром в собственном смысле слова, коль скоро она природа и не ниспослана свыше» [Григорий Палама, 2007, 37].

Природа, природные, естественные, способности человека также созданы Богом, но это не благодать в прямом смысле слова. Под благодатью понимается духовный дар, который у св. Отцов получил название обожения. Только обожение выводит человека из границ тварного мира, возвышает его над природным [Григорий Палама, 2007, 329].

В латинском же богословии учение о филиокве стало отправной точкой в отрицании божественности исходящих от Бога энергий, так как признание божественности энергий, по мысли западных богословов, вносит сложность в Божественную простоту [Лосский, 2006, 631-632]. Не удивительно, что в гуманистической ренессансной философии мы находим смешение тварного и благодатного. Поэтому и Фичино, называя красоту благодатью, описывает ее, тем не менее, как дар природный. О.Ф. Кудрявцев точно передает природное, тварное, понимание красоты у Фичино: «В божественной экономике, согласно Фичино, красоте отводится перво-степенная роль, под ее влиянием создается мироустройство, дается наряд всему сущему. В качестве луча Бога проникая в ангельский ум, в душу универсума и остальные души, в природу и, наконец, в материю тел, она «украшает ум порядком идей, наполняет душу рядом логосов, укрепляет природу семенами, наделяет материю формами. Мир становится благодаря ей хорошо организованным и упорядоченным во всех частях, наряженным бытием, космосом» [Кудрявцев, 2008, 40]. То, что упорядочивает космос, и есть естественный дар Бога, но не благодать как таковая.

Таким образом, под христианской формой выражения у Фичино скрывается обычная неоплатоническая философия любви. Но такая любовь и такая красота, тем не менее, являются началом, причиной спасения. По существу, в учении Фичино впервые говорится о спасающем назначении красоты, что и отметил Кудрявцев: «Но являя на всех ступенях мироздания лик, или сияние, Бога, красота вместе с тем побуждает все творение искать воссоединения с ним, а это значит — направлять на путь спасения. Фичино нигде определенно не формулирует положение о том, что красотой спасается мир, но оно само собой вытекает из его рассуждения о природе и назначении прекрасного» [Кудрявцев, 2008, 40].

В отношении любви смешение тварного и благодатного выразилось у Фичино в учении о двух Венерах – небесной и вульгарной. Небесная – жаждет познания божественной красоты, простонародная – желает воплотить красоту в мироустройстве. Венеры разнонаправлены, но они взаимодействуют [Кудрявцев, 2008, 42-43]. Любовь к внешней красоте собирает душу воедино и человек способен вознестись к Богу, благодаря чему человек способен встать над своей природой. Внешняя красота, таким образом, ценна не сама по себе, а как знак внутренней гармонии. Более того, внутренняя красота порождает красоту внешнюю. И если внутреннюю полностью можно назвать благом, то внешнюю – красотой [Кудрявцев, 2008, 44].

Но прежде чем вернуться к роману Достоевского, следует посмотреть на стратегию согласования духовного и природного в свете евангельского идеала. Напомним, что эта стратегия согласования, уравнивания, гармонизации человеческих сил и свойств присуща не только поэтике куртуазной литературы, философии Фичино и учению Ф. Шиллера об «эстетическом человеке, но и ренессансной и ново-европейской культуре Запада в целом. В Евангелии мы встречаем кардинально противоположное понимание соотношения духовного и природного. Если что здесь и совпадает, то исходный тезис об их различии. Но уже само описание природного у ап. Павла не предполагает какого-либо согласия этих двух начал в человеке. Природа человека больна, искажена грехом, поэтому противоречие между духом и плотью не может сняться каким-либо согласием: «Ибо знаю, что не живет во мне, то есть в плоти моей, доброе; потому что желание добра есть во мне, но чтобы сделать оное, того не нахожу. Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю. Если же делаю то, что не хочу, уже не я делаю, но живущий во мне грех. Итак я нахожу закон, что, когда хочу делать доброе, прилежит мне злое. Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божиим; но в членах моих вижу закон иной, противоборствующий закону ума моего и делающий меня пленником закона греховного, находящегося в членах моих» (Рим. 8: 18-23). И речь у апостола Павла не о согласовании, а об избавлении от господства греха в человеческой плоти: «Бедный я человек! кто избавит меня от сего тела смерти? Благодарю Бога моего Иисусом Христом, Господом нашим» (Рим. 8: 24-25). Спасается человек верой в Иисуса

Христа, верой в то, что Бог воскресил Его из мертвых (Рим. 10: 9). Верой через Иисуса Христа человек получает доступ к благодати (Рим. 5: 1-2), дар которой св. Отцы называли преображением или обожением. Следовательно, у ап. Павла и затем в святоотеческом богословии Восточной Церкви речь идет не о согласовании духа и падшей в грехе природы, а о благодатном преображении всего существа человека.

В эпоху Возрождения вместо христианской благодати на первое место выступает Цицероновское понимание добродетели (*virtus*) как доведенной до совершенства человеческой природы. Идея спасения сохраняется, но она получает иное, отличное от христианского учения, содержание. В христианстве человек призван к исполнению заповедей Божиих, но само по себе исполнение заповедей не спасает — спасает благодать Божия. В культуре Ренессанса, напротив, спасение становится исключительно человеческим делом: человек спасает себя сам, опираясь на свои внутренние возможности. Этот религиозно-философский сдвиг в понимании спасения точно характеризует современный отечественный философ К.А. Сергеев: «Возрождение понимается как восстановление и "воскресение" человека в его подлинном естестве, обретающего свое достойное назначение в мире, как условие осуществления гражданских и моральных добродетелей» [Сергеев, 2007, 241]. Понятие греха, препятствующее стратегии возрождения «человеческого измерения всего сущего» отталкивается [Сергеев, 2007, 242], а на первый план выдвигается античная идея гармонизации души и тела. Эта-то идея и станет главенствующей в эпоху Ренессанса.

Очевидно, что Фичинова философия любви и красоты напрямую относится к идейно-художественному содержанию «Идиота». Неизвестно, был ли знаком Достоевский с творчеством Фичино, но формула князя Мышкина «мир спасет красота» и, главное, понимание героем «красоты» совпадают с идеями итальянского гуманиста.

Здесь следует привести размышление князя об экстатических мгновениях во время эпилептических припадков, так как в нем с предельной ясностью выражено мирозерцание героя: «Ощущение жизни, самосознания почти удесятерились в эти мгновения, продолжающиеся как молния. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись

разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины. Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствием той окончательной секунды (никогда не более секунды), с которой начинался самый припадок. Эта секунда была, конечно, невыносима. Раздумывая об этом мгновении впоследствии, уже в здоровом состоянии, он часто говорил сам себе: что ведь все эти молнии и проблески высшего самоощущения и самосознания, а стало быть и «высшего бытия», не что иное как болезнь, как нарушение нормального состояния, а если так, то это вовсе не высшее бытие, а, напротив, должно быть причислено к самому низшему. И, однако же, он все-таки дошел наконец до чрезвычайно парадоксального вывода: "Что же в том, что это болезнь? – решил он наконец. – Какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармоничной, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?" <...> В том же, что это действительно «красота и молитва», что это действительно «высший синтез жизни», в этом он сомневаться не мог, да и сомнений не мог допустить. <...> Мгновения эти были именно одним только необыкновенным усилением самосознания, — если бы надо было выразить это состояние одним словом, — самосознания и в то же время самоощущения в высшей степени непосредственного. Если в ту секунду, то есть в самый последний сознательный момент пред припадком, ему случалось успевать ясно и сознательно сказать себе: "Да, за этот момент можно отдать всю жизнь!", — то, конечно, этот момент сам по себе и стоит всей жизни. Впрочем, за диалектическую часть своего вывода он не стоял: отупение, душевный мрак, идиотизм стояли пред ним ярким последствием этих «высочайших минут». Seriously, разумеется, он не стал бы спорить. В выводе, то есть в его оценке этой минуты, без сомнения, заключалась ошибка, но действительность ощущения все-таки несколько смущала его. Что же в самом деле делать с действительностью? Ведь это самое бывало же, ведь он сам же успевал сказать себе в ту самую секунду, что эта секунда, по беспредельному счастью, им вполне ощущаемому, пожалуй, и

могла бы стоять всей жизни. <...> Вероятно, — прибавил он, улыбаясь, — это та же самая секунда, в которую не успел пролиться опрокинувшийся кувшин с водой эпилептика Магомета, успевшего, однако, в ту самую секунду обзреть все жилища Аллаховы"» (8; 187-189).

Прежде всего в этом размышлении обращает на себя внимание то, что состояние *высшей степени гармонии, красоты*, дающее чувство *полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни*, является, как сказано, результатом *высшего самоощущения и самосознания*. В свою очередь, *высшее самоощущение и самосознание* не содержат в себе момента преодоления человеческой природы, а указывают на высший предел существа человека. Таким образом, гармония, красота, молитва, *высший синтез жизни* — это только лишь крайняя степень напряжения существа человека. Здесь есть естественное, но нет духовного, благодатного — нет встречи с Богом. Совсем другое происходит в духовных, благодатных видениях, в которых, в отличие от экстатического состояния князя, нет не только усиленного самосознания и самоощущения, а, напротив, сознание себя отодвигается на второй план, а на первый план выходит предстояние перед Явлением. В пример можно привести видение ап. Павла: «Знаю человека во Христе, который <...> (в теле ли — не знаю, вне ли тела — не знаю: Бог знает) восхищен был до третьего неба. И знаю о таком человеке (только не знаю — в теле, или вне тела: Бог знает), что он был восхищен в рай и слышал неизреченные слова, которые человеку нельзя пересказать» (2 Кор. 12: 2-4).

Сам по себе естественный свет усиленного самосознания не является греховным и есть, как уже говорилось, естественный, природный, дар Бога. Проблема появляется тогда, когда этот природный свет разума начинает именоваться *высшим синтезом жизни* и за него *можно отдать всю жизнь*, то есть, когда природное именуется духовным и тем самым закрывается путь к Богу.

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 взывает к замеченной им красоте в человеке. Это, как правило, «красивые», благо-

родные 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* (8; 417).

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.

Так, он рассказывает Аглае о том, как жил с Настасьей Филипповной и как пытался разогнать ее мрак, и чем это оканчивалось: «Когда я пробовал разогнать этот мрак, то она доходила до таких страданий <...> Иногда я доводил ее до того, что она как бы опять видела кругом себя свет; но тотчас же опять возмущалась и до того доходила, что меня же с горечью обвиняла за то, что я высоко себя над нею ставлю...» (8; 361). Итогом попыток героя «реабилитировать» Настасью Филипповну станет ее гибель. Любовь к Аглае возникает у князя также как стремление вознестись из мрака к свету. На ее вопрос, как, живя с Настасьей Филипповной, князь смог полюбить ее, Аглаю, тот отвечает: «Я не знаю как. В моем тогдашнем мраке мне мечталась... мерещилась, может быть, новая заря...» (8; 363) Но уже когда начинается история любви Мышкина и Аглаи, опять появляется мрак, который князь пытается, как сказано, не замечать (8; 431). Но и в этом случае мрак побеждает – любовь заканчивается трагедией для обоих.

Наиболее же отчетливо образ смены света и мрака и победы мрака в итоге явлен в описании покушения Рогожина на князя. После разговора с Рогожиным, когда князь уверяет того, что не будет стоять между ним и Настасьей Филипповной и когда они меняются крестами, принимает решение уехать в Павловск, и это решение приходит в мгновение озарения (8; 186) Но в Павловск герой не уезжает, а возвращается в город, влекомый помыслом, «идеей» убийства Рогожиным Настасьи Филипповны. Когда эта «идея» доходит до его сознания, он направляется к Настасье Филипповне. Помысл о возможном убийстве описывается как торжество мрака в душе героя (8; 189) Затем направление мыслей меняется на противоположное. До-

стоевский тонко изображает извилистость, многосоставность, прихотливость потока помыслов человека: от помысла убийства через цепь ассоциаций из его впечатлений от жизни в России, (и здесь на память приходят племянник Лебедева, сам Лебедев и его дочь Вера, половой, Рогожин), князь доходит до мысли о низости своих подозрений в отношении Рогожина. Такой причудливой цепью ассоциаций в Мышкине подготавливается поворот от мрака к свету: «Да он уже и был на Петербургской, он был близко от дома; ведь не с прежней же целью теперь он идет туда, ведь не с «особенною же идеей!» И как оно могло быть! Да, болезнь его возвращается, это несомненно; может быть, припадок с ним будет непременно сегодня. Через припадок и весь этот мрак, чрез припадок и «идея»! теперь мрак рассеян, демон прогнан, сомнений не существует, в его сердце радость! <...> Да, надо, чтобы теперь всё это было ясно поставлено, чтобы все ясно читали друг в друге, чтобы не было этих мрачных и страстных отречений, как давеча отрекался Рогожин, и путь всё это совершится свободно и... светло» (8; 191). Но потом князь встречает глаза Рогожина, и мрак мгновенно возвращается (8; 192)

Заканчивается всё покушением Рогожина и припадком Мышкина, когда мгновение озарения сменяется окончательным в микросюжете покушения наступлением мрака: «Затем вдруг как бы что-то разверзлось пред ним: необычайный внутренний свет озарил его душу. Это мгновение продолжалось, может быть, полсекунды; <...> Затем сознание его угасло мгновенно, и наступил полный мрак» (8; 195).

Какой вывод из приведенных примеров торжества тьмы можно сделать? 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».

Но есть еще более глубокий уровень «идиотизма» в романе – религиозный.

К. А. Степанян в своей книге о Сервантесе и Достоевском одну из глав посвятил сравнительному анализу Франциска Ассизского, католического святого, и Мышкина (там же приводится и основная литература по вопросу) и обнаружил ряд важных совпадений, самое значительное из которых, на наш взгляд, это стратегия Франциска и героя «Идиота» на «принятие, а не преобразование внешнего мира (начиная с себя)» [Степанян, 2013, 204]. Ученый коснулся здесь сердцевины западного христианства в его понимании пути спасения.

К.А. Сергеев, в свою очередь, указывает на эту особенность мистики Франциска: «В мистике Франциска изменялась средневековая идея человечности, поскольку, согласно этой мистике, возлюбив Бога во всех его творениях, мы приобщаемся к той самой истине откровения, которая гарантирует человеку спасение и которая указывает ясный для всех путь исправления человечества. Своим мистическим оптимизмом Франциск возрождал мечту, позволяющую всем людям, не жертвуя привычной жизнью, участвовать в деле христианского свершения» [Сергеев, 2007, 215]. И далее приводится цитата из работы Г.К. Честертона о Франциске: «Он (Франциск. – С.Ш.) ждал многого от необычных людей, которые пошли за ним, но он ждал многого и от людей обычных, к которым их послал» [Сергеев, 2007, 216]. Любовь к Богу, стремление общения с Ним без предварительного очищения греховной природы, без преобразования – вот характерная черта, сближающая католического святого и героя «Идиота».

Но сводить религиозное содержание образа князя к сравнению с Франциском было бы неправильно, тем более что и прямых отсылок к последнему в романе нет.

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!» (8; 182)

Следует отметить, что обсуждение исследователями роли картины Гольбейна в романе сосредотачивается вокруг самой картины [Захаров, 2013, 272- 299; Касаткина, 2007, 143-198; Новикова, 2008, 414-428.], что не кажется оправданным, так как персонажи «Идиота» — Мышкин, Рогожин, Ипполит, — имея различные, несовпадающие друг с другом мировоззрения, тем не менее одинаково оценивают картину

Гольбейна: от зрания картины вера в Бога пропасть может. Следовательно, вопрос герменевтики картины уводит вопрос в сторону.

Проблемная точка здесь в другом – в соединении веры и видения. Наиболее выразительно это видно в развернутой оценке картины, данной Ипполитом: «На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на кресте, и снятого со креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов <...> Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) 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?» (8; 339)

Ключевой момент в размышлении Ипполита – это увязывание веры и видения. *Оттенок небывалой красоты*, можно догадаться, призван указывать на божественность снятого со креста Спасителя. А как уверовать, если этой красоты в смерти Христа (что правдоподобно, по мнению Ипполита, показал Гольбейн), явлено не было?

Можно сказать, что 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 (8; 188–189). Увиденная и ощущаемая действительность становится отправной точкой веры: «В том же, что это дей-

ствительно “красота и молитва”, что это действительно “высший синтез жизни”, в этом он сомневаться не мог, да и сомнений не мог допустить» (8; 188).

Такая вера не индивидуальная особенность героя. «Рыцарская платоническая любовь» также связана с визуальной верой: жизнь «рыцаря бедного» из стихотворения Пушкина изменяется после «непостижного уму» видения, и он остается *верен сладостной мечте*.

В связи с этим стоит привести эпизод из романа В. Эшенбаха «Парцифаль». Парцифаль в лесу видит три капли крови на снегу, в которых он увидел образ возлюбленной жены и погружается в сон «сердечной боли». Рыцарь так и стоит посреди леса, погруженный в сон. На него нападают другие рыцари – герою грозит смерть. И только возвращающийся рассудок пробуждает Парцифалья ото сна и спасает от нападения. Так Эшенбах показывает борьбу в человеке любви и рассудка, желания и долга. Рыцарь Гаван видит, что взгляд Парцифалья устремлен в одну точку – капли крови на снегу – и набрасывает на них плащ. Тогда только рассудок полностью возвращается к герою [Эшенбах, 1974, 408].

Власть над человеком действительности, предстоящей перед взором здесь и сейчас, вообще характерна для романа Эшенбаха: его герои всегда отвечают на ту реальность, что настигает их непосредственно, – это или встреча, или властный зов долга. Но даже зов долга сопровождается образом видения. Так, рыцарь Гаван расстаётся с возлюбленной Антиконией, повинувшись «господней воле» отыскать Грааль (поиск Грааля символ духовного служения), но путеводной звездой будет образ Антиконии [Эшенбах, 1974, 452]. Показательно, что в целом роман посвящен верности [Эшенбах, 1974, 263].

В свою очередь, сочетание веры и зрения, отмеченное нами в «Парцифале», является частью общего процесса нарастания визуальности в средневековом западном христианстве.

На этот счет существует интересное исследование известного историка западного средневекового искусства Ролана Рехта «Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков». Ученый отмечает в храмовом искусстве Запада XII–XIII веков возрастание их визуального воздействия [Рехт, 2014, 12].

Важная роль в росте визуальности, по мнению Рехта, принадлежит Франциску Ассизскому, который большое значение придавал «свидетельству воочию». Евхаристия и Евангелие – вот то главное, о чем хотел напомнить Франциск современникам. В своих «Наставлениях» он акцентирует внимание на вере, предполагающей зримое присутствие Бога: «"Подобно тому как Сын Божий явился святым апостолам истинно во плоти, точно также он является нам в освященном хлебе. И как телесными очами они не видели ничего кроме тела, но верили, что видят Бога, созерцая Его очами души, так же и мы, видя хлеб и вино телесными глазами, должны видеть и твердо верить, что это Его святейшее тело и Его живая и истинная кровь". Второе, чего искал св. Франциск, это сделать зримой евангельскую парадигму: живя открыто, на публике, святой подражал жизни Христа. Большее значение он придавал действиям, чем словам. *Imitatio*, подражание Христу придало этому поведению структуру, тем самым став моделью для *imitatio*» [Рехт, 2014, 89].

Призыв смотреть на евхаристические дары был воспринят буквально: 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 [Рехт, 2014, 84].

Богословие гостии дал Роджер Бэкон, который утверждал, что таинство евхаристии в области веры обладает той же доказующей силой, какой в физике обладает оптика [Рехт, 2014, 306]. «Евхаристическое благочестие» получает развитие, когда в сознании верующих начинает преобладать внимание к человеческой ипостаси в Христе, когда большое значение получает почитание Страстей. То есть появляется такое благочестие, которое требует реального присутствия Христа [Рехт, 2014, 226].

В связи с «евхаристическим благочестием» развивается скульптурный образ: «В отличие от живописи скульптурное тело само по себе есть форма реального присутствия. В этом, как нам кажется, готика коренным образом отличалась от византийского искусства, где преобладал живописный образ. Икона лишь дверь, ведущая к божественному. Статуя – контратип человеческого тела в пространстве, подменяющий собой изображенного» [Рехт, 2014, 305].

Визуальность в богослужении проявляется в драматизации. Так театрализации подвергается момент снятия со Креста. Для этого создаются скульптурные композиции,двигающиеся распятия, использование актеров [Рехт, 2014, 204]

Соответственно, в христианской проповеди визуальность также получает пространство. Например, Бонавентура в размышлениях о Нагорной проповеди так выстраивает образно-метафорический ряд размышления, что читающий перестает понимать, «видел он все своими глазами или в рассказе. В Уме читатель присоединялся к кругу свидетелей этой короткой сцены. «Цель "Размышлений" — сделать читателя непосредственным свидетелем жизни Христа» [Рехт, 2014, 95-96].

Мощи святых или реликвии в католичестве, начиная с XII века, постепенно утрачивают свое первоначальное понимание – как то, что сохраняет в себе благодатную энергию, — и включаются в символично-аллегорический рассказ о каком-либо священном событии, то есть становятся частью зрелища, репрезентации. Производится это посредством помещения реликвий в реликвариях наряду с другими священными предметами в качестве составной части священной экспозиции. В таких реликвариях, со временем, с трудом удастся отыскать саму реликвию [Рехт, 2014, 101].

Мистик Майстер Экхарт связал проблему зрения и зримых вещей с идеей внутреннего опыта. И здесь он опирается на рассуждение св. Бернарда Клервосского о том, что глаз похож на небо, он вмещает в себя небо, на что ухо неспособно [Рехт, 2014, 115].

В целом, если суммировать приведенные нами примеры из книги Рехта, можно сделать вывод о том, что главное духовное устройство, диктующее все указанные изменения, несомненно, состоит в стремлении обрести всем доступный опыт: «...воочию убеждаться в присутствии божества» [Рехт, 2014, 88].

Приведенные примеры визуальной веры тем более удивительны, что в Евангелии вера от зрения не ценится высоко.

Апостолу Фоме, который отказался уверовать, если не увидит, Иисус Христос говорит: «Ты поверил, потому что увидел Меня; блаженны не видевшие и уверовавшие» (Ин. 20: 29). Здесь вера от зрения противопоставляется вере вне видения.

Ап. Павел дает такое определение веры: «Вера же есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом» (Евр. 11: 1). Во Втором послании к Коринфянам Павел, противопоставляя веру и видение в связи с учением о внешнем и внутреннем человеке говорит: «...ибо мы ходим верою, а не видением...» (2 Кор. 5: 7).

Вместе с тем, Христос творит многие знамения, призывая тем самым к вере. Другими словами, вера от зрения не отвергается, только ее качество гораздо ниже от веры как таковой, от веры в невидимое. Как это понимать? Св. Игнатий Брянчанинов, ссылаясь на св. Симеона Нового Богослова, учит о трех верах – естественной, деятельной и благодатной. Вот что пишет о естественной вере св. Симеон: «Для того, чтобы обрести веру и веровать словам Божиим, нет никакого возбраняющего препятствия. По этой причине, если от всей души захотим обрести веру, то обретаем ее немедленно, без всякого труда: потому что вера есть дар Всеблагого Бога, дарованный нашему естеству; мы имеем его в зависимости от произволения нашего, — имеем, когда захотим» (Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 3, 13). Святитель Игнатий добавляет: «Эту веру естественную, которою мы можем уверовать в Бога, должно отличать от веры деятельной, являющейся в душе от исполнения евангельских заповедей, и от веры живой, изливаемой в сердце Святым Духом. Уверовать в Бога и во Евангелие могут все; деятельную веру стяжают подвижники Христовы; живая вера есть дар Божий, достояние одних Святых Божиих» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 3, 13-14].

Вера естественная, начальная, это и есть вера от зрения, вера-возведение, вера, требующая знамений. Вот как ее характеризует тот же святитель Игнатий: «Знамения были наиболее предназначены для убеждения и приведения к вере людей чувственных, занятых попечениями мира. <...> Уверовавшие по причине знамений составляли низший разряд верующих во Христа» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 3, 280]. И если естественная вера желает видеть Христа в его земной славе слов и дел, то живая, благодатная вера духовным оком видит Христа преображенного, воскресшего: «Живая вера как бы видит Христа. Для взоров ее христианство, пребывая тайною, делается открытым; пребывая непостижимым, оно – ясно,

понятно, не закрыто уже густою непроницаемою завесою, которой оно закрыто от веры мертвой» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 3, 296].

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. И связано это было с известными изменениями в вероучении западного христианства, когда в начале XI века папа Сергий IV произносит в проповеди, а папа Бенедикт VIII включает в Символ веры прибавку «и от Сына» (*filioque*).

Богословский аспект проблемы выходит за рамки нашего исследования, но важно понимать суть того глобального сдвига, что обозначился в христианском мире Запада введением *филиокве*. Крупнейший православный богослов XX Вл. Лосский так оценивает этот поистине глобальный сдвиг, произошедший в западном христианстве: «Догмат "Филиокве" вводит бога философов и ученых в лоно Бога Живого и замещает им «Бога сокрытого, который мрак соделал покровом своим» <...>. Непостижимая сущность Отца, Сына и Духа Святого получает положительную, определяющую ее квалификацию. Она становится объектом вполне «естественного» богословия: это «вообще Бог», который может быть и Богом Декарта, и Богом Лейбница, и – как знать? – может быть даже и Богом Вольтера и дехристианизированных деистов XVIII века» [Лосский, 2006, 624]. Это новшество со временем породило триадологию, принципиально отличающуюся от православной: «Если в первом случае (богословие филиоквизма. – С.Ш.) вера ищет уразумения, чтобы перенести Откровение в сферу философии, то во втором (православная триадология) – уразумение устремляется к реальностям веры, чтобы преобразиться во все большем и большем раскрытии себя навстречу тайнам Откровения» [Лосский, 2006, 616].

Богословие *филиоквизма* внесло смешение двух планов бытия Св. Троицы – плана внутрибожественной жизни и плана энергийного проявления Троицы вне Себя. Если во внутрибожественной жизни равно утверждается единство природы и абсолютное различие ипостасей, Личностей, то в плане икономии, Божественного

проявления ипостаси не являются образами личностного различия, а образами единой природы. Так было и есть на православном Востоке. В богословии *филооквизма* план икономии был перенесен во внутрибожественную жизнь, то есть природное единство трех Лиц получило преобладание над ипостасным различием. Троица стала пониматься как «внутреннее раскрытие Божественной природы в постигаемых действиях: Отец являет Свою природу в Слове, и вместе Они дают исхождение Духу Святому» [Лосский, 2006, 628]. И когда в XIV веке в Византии вспыхнут споры о природе Божественных энергий, западный мир не примет учения св. Григория Паламы о нетварности Божественных энергий, так как, с точки зрения *филооквизма*, «нанесло бы этим урон Божественной "простоте"».

Так возникает представление о тварности Божественных энергий, которые в отношении человека начинают пониматься как акты воли, как природные, естественные добродетели, которые приобретаются в результате действия Божия [Говорун, 1997, 6]. Другими словами, природные добродетели, то есть природная способность к вере, любви, терпению, послушанию, смирению, а также способности разума и чувства — все это в латинстве начинает пониматься как благодать обожения, как тот дар, который нужно развивать, в чем и состоит христианский путь спасения. Именно в этой точке – в понимании пути спасения – между латинством и Православием образовалась пропасть. Как пишет св. Григорий Палама, обожение, понимаемое как природное состояние, замыкает человека в природном, не дает возможность преодоления природного [Григорий Палама, 2007, 329]

В Восточной Церкви, таким образом, было сохранено и хранится по сей день исконно христианское ведение пути спасения: христианин призван развивать данные ему способности, зачатки добродетелей посредством исполнения заповедей, и тогда он может стяжать добродетели и способности благодатные, как дар Бога. Так естественные вера, любовь, ум, сердце и т.д. могут и должны стать благодатными верой, любовью, умом и сердцем – таков православный путь спасения. В латинстве же развитие естественных добродетелей и способностей стал восприниматься в качестве конечной цели христианского подвижничества.

Особенно хорошо это видно из того, какие изменения в западном христианстве претерпела практика покаяния: «Прежде всего, латинские пенитенциалы (покаянные книги. – *С.Ш.*) смотрят на кающегося только как на виновного, который должен понести наказание, а не быть вылечен от своего греховного недуга» [Иларион (Троицкий), 2004, 131].

Неизбежное следствие такой сотериологии – замыкание на природных способностях и добродетелях и сосредоточение внимания на земной жизни Христа. Цель жизни христианина отныне видится как стремление увидеть себя среди тех, кто следовал за Христом в Его земной жизни, или, что то же самое, увидеть Христа в своей повседневной жизни. На языке Отцов Церкви, речь здесь идет о чувственном видении Христа и духовного мира. Такое видение рождается «при некотором изменении чувств, которое совершается неприметным и необъяснимым для человека образом» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 2, 386]. Чувственное видение духов в православном христианстве никогда не ценилось по причине его поверхностности: «Мысль, что в чувственном видении духов заключается что-либо особенно важное, ошибочна. Чувственное видение, без духовного, не доставляет должного понятия о духах, доставляет одно поверхностное понятие о них, очень удобно может доставить понятия самые ошибочные, и их-то наиболее и доставляет неопытным и зараженным тщеславием и самомнением» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 2, 390]. Гораздо выше духовное видение, которое начинается с видения своих грехов: «Первое духовное видение есть видение своих согрешений...» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т.2, 422] Это видение совершается не глазами, а умом и сердцем [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 2, 425]. От видения своего падения христианский подвижник переходит к видению повреждения всего естества человеческого. Постепенно ему открывается мир падших духов, который он изучает в своих страстях и в борьбе с ними [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 2, 422]. Не имея опытного различения духов, добра и зла, которое может принести только духовное видение, опираясь только на чувственное видение, подвижник неизбежно получает больший или меньший вред [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 2, 394]. Поэтому, «одним только христианским подвижни-

чеством доставляется правильный, законный вход в мир духов. Все прочие средства незаконны и должны быть отвергнуты как непотребные и пагубные» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 2, 395].

Вот какой узел духовных проблем затронул Достоевский через проблему визуальности.

В работе А.Б. Креницына «О специфике визуального мира у Достоевского и семантике "видений" в романе "Идиот"» приведен исчерпывающий материал о насыщенности визуального ряда в произведении. Автор, правда, полагает, что визуальность здесь выражает понимание красоты, якобы, присущее самому Достоевскому: «Визуальный мир приобретает в романе «Идиот» принципиально новое измерение, ибо в нем Достоевский впервые затрагивает тему божественного происхождения земной красоты» [Креницын, 2001, 174]. Но, как следует из вышеизложенного, если система образов и сюжет первой части и выстроены по законам платонически-возрожденческой философии любви и красоты, то, начиная со второй части, «красота спасет мир» изображается в свете христианского идеала. Поэтому и визуальность, как уже было сказано, вводит в иное семантическое пространство – в пространство соединения веры и видения.

Замыкание на естественной вере, вере, требующей видения, порождает «идиотизм» и становится причиной жизненных катастроф героев.

В романе показано, что вера от зрения не способна увидеть внутреннего человека, не способна вывести человека из сферы природного. Князь видит благородные высокие движения души у Настасьи Филипповны, у Аглаи и верит в то, что свет в них победит тьму: «О, конечно, и он замечал иногда что-то как бы мрачное и нетерпеливое во взглядах Аглаи; но он более верил чему-то другому, и мрак исчезал сам собой. Раз уверовав, он уже не мог поколебаться ничем» (8; 431). «Мнения его о Настасье Филипповне были установлены, не то, разумеется, все в ней показалось бы ему теперь загадочным и непонятным. Но он искренне верил, что она может еще воскреснуть» (8; 489). В обоих случаях отмечается твердая уверенность князя, но она оказывается ошибочной. Почему? Обратим внимание на то, что непоколебимая вера князя соседствует с переменчивостью помыслов, чувств и настроений героя.

Подобное соединение содержит в себе противоречие, так как вера как раз и призвана избавить человека от наплыва помыслов. Вот что пишет по этому поводу св. Иоанна Златоуст: «Привходящие отвне помыслы обуревают наш ум, пришедшая вера надежнее якоря избавляет его от кораблекрушения, приводя его к полному убеждению, как корабль в тихую пристань» [Сокровищница духовной мудрости, 2003, т. 2., 342].

Помыслы не могут не «обуревать» человека в его падшем состоянии. Как пишет св. Исаак Сириянин, «ум, на что взирает, от того приемлет и образы. Когда взирает на мир, тогда согласно с видоизменением образов, по которым он носится, в таком же числе принимает от них в себя образы и подобия, которые, по мере своего множества и по различию своего изменения, возбуждают в нем помыслы; когда же помыслы возбуждены, отпечатлеваются они в уме» [Исаак Сириянин, 2012, 478-479].

Смена «картинки» рождает смену образов и помыслов – это и есть состояние смешения света и тьмы, добра и зла, характерная для Мышкина.

Погруженность в течение помыслов получает в романе название «двойных мыслей».

Келлер признается князю, что искренне хотел исповедоваться перед ним, а потом к этому желанию примешалось желание занять под исповедь денег. Св. Отцы говорят, что к доброму помыслу и желанию всегда примешивается злой помысл, что это есть дело дьявола, что «двойные мысли» есть знак грехопадения, что злым помыслам поэтому не надо удивляться, а надо бороться с ними с помощью молитвы. Но вот реакция Мышкина: «Да ведь это ж, наверно, не правда, а просто одно с другим сошлось. Две мысли вместе сошлись, это очень часто случается. Со мной беспрерывно. Я, впрочем, думаю, что это нехорошо, и, знаете, Келлер, я в этом всего больше укоряю себя. Вы мне точно самого меня рассказали. Мне даже случалось иногда думать <...>, что и все люди так, так что я начал было и одобрять себя, потому что с этими двойными мыслями ужасно трудно бороться; я испытал. Бог знает, как они приходят и зарождаются. Но вот вы же называете это прямо низостью! Теперь и я опять начну этих мыслей бояться» (8; 258). С одной стороны, Мышкин думает, что «двойные мысли» — это нехорошо. С другой стороны, трудность борь-

бы с «двойными мыслями» приводит к идее о том, что мысли сходятся случайно. Но рассказ Келлера вновь возвращает князя к мысли о низости «двойных мыслей». Таким образом, само размышление о «двойных мыслях» иллюстрирует поток противоречивых помыслов, в круговорот которых и заключен герой.

Еще более значимо отступление Мышкина перед трудностью внутренней борьбы, борьбы с помыслами, что, к слову, есть начало духовной жизни. Но у героя преобладает установка на естественность и гармонию желания и долга, естественного и духовного.

Попытка соединения того, что несоединимо, рождает такое устройство человека, которое можно назвать *светским христианством*. Это христианство плоть от плоти христианства западного, то есть христианство без опыта духовной жизни, как он сложился в православной традиции, христианство без церковной дисциплины – несоблюдение канонов, постов, внебрачные отношения и т.д. Суть такого христианства проговаривает Лебедев, который, через толкование Апокалипсиса, оценивает современность: «...всё в нынешний век на мере и на договоре, и все люди своего только права и ищут: <...>, да еще дух свободный, и сердце чистое, и тело здоровое, и все дары Божии при этом хотят сохранить» (8; 167-168).

Человек, привязанный к потоку помыслов и чувств, полностью погружается в них, что и создает его привязанность к миру, что закрепляет господство человека душевного над человеком внутренним, духовным. Душевной перед Богом является вся мирская мудрость. Душевный человек, по слову апостола Павла, не принимает того, что от Духа Божия, потому он почитает это безумием, потому что душевное и духовное исключают друг друга.

Вера от зренья не избавляет от помыслов, вследствие чего человек видит только внешнее. Когда же *внешнему* придается статус *внутреннего* – так рождается язычество. Об этом пишет святитель Николай (Велемирович): «И устремляющий взор на видимое телесными очами как на нечто вечное (античная философия природы и тевтоно-латинские единомышленники) сей и вправду есть необразованный идолопоклонник...» [Николай (Велемирович), 2016, 12-13]

Единственное, что может соединить человека с Богом со стороны человека – это вера. Но какая вера? Вера деятельная, рождающаяся от исполнения заповедей: «Потому что сердцем веруют к праведности» (Рим. 10: 10).

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 [Исаак Сирий, 2012, 479].

Мышкину недоступное подобное видение, хотя сложность взаимоотношений, закрытость человека приводят его к стремлению знать внутреннего человека: «Да, надо, чтобы теперь все это было ясно поставлено, чтобы все ясно читали друг в друге, чтобы не было этих мрачных и страстных отречений, как давеча отрекался Рогожин, и пусть все это совершится свободно и... светло» (8; 191). «Почему мы никогда не можем всего узнать про другого, когда это надо...» (8; 484)

Неспособность веры от зренья, веры естественной проникнуть в человека особенно отчетливо выражена в двух эпизодах.

Князь обманывается в оценке светского общества на вечере у Епанчиных. Находясь под *обаянием прелести своего первого впечатления* Мышкин не видит, что под светским лоском, изящными манерами, простотой и т.д. скрывается внутренняя пустота этих людей: «Обаяние изящных манер, простоты и **кажущегося** (выделено мной. – С.Ш.) чистосердечия было почти волшебное. Ему и в мысль не могло прийти, что все это простосердечие и благородство, остроумие и высокое собственное достоинство есть, может быть, только великолепная художественная выделка. Большинство гостей состояло даже, несмотря на внушающую наружность, из довольно пустых людей...» (8; 442)

В описании восприятия князя визуальность играет роль лейтмотива. «Усевшись и **осмотревшись** (здесь и далее выделено мной. – С.Ш.), он тотчас же **заметил**», «в первый раз в жизни он **видел** уголок того, что называется страшным именем "света"», «несмотря на внушающую **внешность**», «под обаянием прелести своего первого **впечатления**», «он **видел**», «князь **не заметил** оборотной стороны, **не замечал** никакой подкладки». Мышкин дал себе слово «неприменно **увидеть** наших первых людей», ему «надо было **видеть** самому и лично убедиться». В по-

следнем случае видение сопряжено с верой. И вот результаты видения и веры от видения: «И что ж? Я **увидел** людей изящных, простодушных, умных; я **увидел** старца, который ласкает и выслушивает мальчика, как я; **вижу** людей, способных понимать и прощать, людей русских и добрых, почти таких же добрых и сердечных, каких я встречал там, почти не хуже. Судите же, как радостно я был удивлен! О, позвольте мне это высказать! Я много **слышал** и сам очень **верил**, что в свете все манера, все дряхлая форма, а сущность иссякла; но ведь я сам теперь **вижу**, что этого быть не может у нас; это где-нибудь, а только не у нас» (8; 457).

Второй эпизод не менее выразителен: князь обманывается в Настасье Филипповне. Выяснение отношений между Мышкиным, Аглаей и Настасьей Филипповной достигает кульминации, когда последняя впадает в истерику и гонит от себя Рогожина, проклиная князя, угрожает Аглае. Повествователь отмечает нарочитость экзальтации героини: «"Уйди, Рогожин, тебя не нужно!" – кричала она почти без памяти, с усилием выпуская слова из груди, с искаженным лицом и с запекшимися губами, очевидно сама не веря ни на каплю своей фанфаронаде, но в то же самое время хоть на секунду еще желая продлить мгновение и обмануть себя. Порыв был так силен, что, может быть, она бы и умерла, так, по крайней мере, **показалось** князю» (8; 474). Аглая, со своей стороны, также, как сказано, смотрит на князя, как помешанная. Но князь не понимает «всей силы вызова», не видит «фанфаронады», так как смотрит на лицо Настасьи Филипповны: «Он только видел пред собой отчаянное, безумное лицо, от которого, как проговорился он Аглае, у него "пронзено навсегда сердце"» (8; 474–475). Здесь буквально воспроизводится ситуация с видением картины Гольбейна: как на картине нет «оттенка необыкновенной красоты в лице» Христа, что способно поколебать веру, так и на «отчаянном, безумном» лице героини ничто не указывает на игру, «фанфаронаду», и князь уверяется в ее страдании.

Вместе с тем, своей готовностью служить идеалу герой привлекает к себе людей – они поверяют ему свои тяготы, проблемы, душевные 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. Самый значительный символ финала романа – разбитая китайская ваза – указывает и на трагедию героев произведения, и на трагедию западного христианства в целом.

Разбитая ваза символизирует разбитую человеческую жизнь. Евгений Павлович укоряет князя в том, что тот «покинул и разбил» Аглаю (8; 480—481)

В свою очередь, разбитая ваза в качестве символической детали включена в мотив спасения человека.

Так, встречи князя с генералом Иволгиным и Ипполитом, последние перед их смертью, сопровождаются мотивом фарфоровой посуды: «Извинившись, князь поспешил сесть, но как-то странно робея, точно гость его был фарфоровый, а он поминутно боялся его разбить» (8; 409). Со своей стороны, Ипполит замечает князю: «Однако ж я замечаю, что вы все третируете меня как... как фарфоровую чашку...» (8; 433)

Мотив сосуда для воды как символ жизни человека возводится в романе к Магомету, который в секунды эпилептического припадка успел «обозреть все жилища Аллаховы» и подхватить падавший кувшин с водой (8; 189). Кувшин с водой, в свою очередь, восходит к ветхозаветной истории взаимоотношений Саула и Давида. Саул пытался уничтожить Давида и преследовал отряд Давида со своим войском, но дважды Бог предавал первого израильского царя в руки Давида. Во второй раз Давид с несколькими друзьями пробрался в палатку, где спал Саул в окружении своих слуг и военачальника Авенира. У изголовья спящего царя находились воткнутое в землю копьё и кувшин с водой. Давид не следует совету товарищей убить копьём Саула, забирает копьё и кувшин с собой, и уже днем, когда отряд Давида поднялся на гору и находился вне досягаемости войска Саулова, между Авениром и Давидом состоялся разговор: «И сказал Давид Авениру: не муж ли ты, и кто равен тебе в Израиле? Для чего же ты не бережешь господина твоего, царя? Ибо приходил некто из народа, чтобы погубить царя, господина твоего. Нехорошо ты это делаешь; жив Господь! Вы достойны смерти за то, что не бережете господина вашего, помазанника Господня. Посмотри, где копьё царя и сосуд с водою, что были у изголовья его?»

(1 Цар. 26: 15-16). Наряду с копьём кувшин с водой здесь указывает на сбережение человека, его спасение.

В Новом Завете кувшин с водой появляется в связи с Тайной вечерей, когда будет установлено Таинство Св. Причастия. Христос говорит ученикам, чтобы они приготовили комнату для вкушения пасхи, а комната находится в доме человека, который им встретится, и у которого будет кувшин с водой (Лк. 22: 10-11). Таким образом и здесь кувшин с водой связан с темой спасения человека, так как именно в соединении с Богом в таинстве Евхаристии и заключается спасение. В связи с этим и подхваченный Магометом падающий кувшин с водой символизирует спасение. Магомет после видения рая возвращается, чтобы спасти людей – так можно прочесть этот символ.

Но Мышкин, напротив, разбивает, не спасает, хотя всей своей жизнью преследует идею спасения людей. Катастрофой завершается жизнь Настасьи Филипповны, которая символизирует евангельскую блудницу, спасенную Христом. Катастрофа ожидает Аглаю и Рогожина, которых также тщится спасти герой.

И генерал Иволгин, и Ипполит приходят перед своей смертью к князю, чтобы решить самое важное дело своей жизни – они готовы к покаянию. Генерал заканчивает свою очередную выдуманную историю словами, якобы сказанными ему Наполеоном: «Никогда ни лгите». То есть, генерал тем самым признает то, что он прожил в мечте всю свою жизнь. В этом смысле, в образе генерала выражена духовная проблема, свойственная любому человеку. Как говорят Св. Отцы, если бы человек увидел свою душу, зараженную грехом, какая она есть на самом деле, то он бы сошел с ума. И только людям святой и праведной жизни постепенно открывается глубина греха в человеке. Поэтому святые и проводят свою жизнь в покаянии. Тот же, кто не видит глубины своего падения, тот более или менее обманывается в самооценке, то есть более или менее мечтает о себе.

И что же Мышкин? Он не может предложить ничего кроме стратегии возведения к наличной в человеке красоте. Князь не подхватывает покаянный момент в фантазии генерала, а отмечает в том благородное движение: «"Вы сделали прекрасно, – сказал князь, – среди злых мыслей вы навели его на доброе чувство"» (8; 417).

Ипполит, в свою очередь, спрашивает совета князя о том, как ему добродетельно умереть. Этот вопрос свидетельствует о том, что герой готов отказаться от атеизма, он готов принять Бога и просит совета указать ему путь спасения. Князь же и здесь остается верен идее возведения – он советует Ипполиту совершить благородный поступок: «"Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье! – проговорил князь тихим голосом"» (8; 433). Генерал и Ипполит способны на благородные жесты и поступки, для этого им не нужен совет со стороны, но красивые движения души не ведут к встрече с Богом. Герои созрели для покаяния, но сами еще этого не осознают. Действенное, основанное на опыте слово о покаянии в применении к их жизни, – вот то, единое на потребу, чем можно напитать их души. Но князь далек от этой реальности. Он сам живет в мечтаниях о рыцарском служении избранному идеалу. Не случайно же генерал Иволгин в начале разговора говорит князю исполненные символизма слова: «Это будет час мой, и я бы не желал, чтобы нас мог прервать в такую святую минуту первый вошедший, первый наглец, и нередко такой наглец, <...>, такой наглец, который не стоит каблука... с ноги вашей, возлюбленный князь!» (8; 404) Слова «не стоит каблука с ноги вашей» — реминисценция на слова Иоанна Крестителя: «И проповедовал, говоря: идет за мною Сильнейший меня, у Которого я недостойн, наклонившись, развязать ремень обуви Его» (Мк. 1: 7). Тем самым устанавливается ценностная и иерархическая связь между генералом и Мышкиным: только князь может понять Иволгина, но «отвергая и мой каблук» ставит Мышкина иерархически выше. В чем выше? И что может понять только Мышкин? Генерал всю жизнь провел в мечтах и фантазиях. Но по сравнению с Мышкиным, он только предтеча.

В начале 60-х в письме к Я.П. Полонскому от 31 июля 1861 года Достоевский вспоминает свою юношескую литературную влюбленность в Италию: «Сколько раз мечтал я, с самого детства, побывать в Италии. Еще с романов Радклиф, которые я читал еще восьми лет, разные Альфонсы, Катарини и Лючии въелись в мою голову. А дон Педрами и доньями Кларами еще и до сих брежу. Потом пришел Шекспир –

Верона, Ромео и Джульетта – черт знает какое было обаяние. В Италию, в Италию! А вместо Италии попал в Семипалатинск, а прежде того в Мертвый дом» (282; 19) В этом отрывке отчетливо выражено сплетение духовно-нравственных, мировоззренческих и эстетических проблем, которые в романе «Идиот» станут предметами изображения. Писатель желает увидеть Италию, ее искусство, что соотнести реальность с мечтательным и литературным образом, сложившимся у него с юности. Он видит в Европе источник для поэтического вдохновения и творчества. Но мечта об Италии в реальности оборачивается каторгой в Сибири. Таким образом, здесь соединены и мечта о «высоком и прекрасном» искусстве, и порядок перехода от света к тьме, и тема визуальности. В конце 1867 года Достоевский в одном из писем даст высокую оценку итальянскому искусству Возрождения: «Из всего путешествия в южную Италию только об искусстве я вспоминаю с удовольствием и радостью» (282; 356).

Не удивительно, что в работе над «Идиотом» сказались впечатления от европейского искусства, увиденного им в городах Италии, Швейцарии, Германии и др. Поэтому «идеал прекрасного человека» у него соотносится не со Христом, Которого знает Церковь, а с образом ренановского Христа, Христа как прекрасного человека. Поэтому примеры «прекрасного человека» он берет не из житий святых, а из произведений европейской литературы. Но работа над романом и, главное, внутренняя, духовная работа над собой, борьба с игровой страстью, познание начал и закономерностей в этой борьбе вносят коренные изменения в сложившееся художественное мирозерцание Достоевского. Доказательством тому является зафиксированная в черновиках работа над второй частью произведения, когда роман, что называется «встал». «Встал» по той причине, что первая часть была написана в эстетике ренессансного искусства, и духовные основания, из которых выростала поэтика первой части, исходили от западного христианства, усвоенного писателем в форме христианства светского.

Светское христианство суть порождение католической духовности. Вера от зренья, ставшая нормой, и порождает католическую духовность, в пределах которой чувственное, душевное видение распространяется и на боговидение. Католическая

духовность — это желание соединения с Богом без предварительного очищения. И вот она становится религиозным фундаментом культуры Ренессанса. В художественно-эстетической сфере такая духовности порождает особую форму символизации, когда смешиваются начала античного и христианского символизма.

Суть христианского символизма сводится к тезису: то, что в Ветхом Завете происходит с внешним человеком, то в Новом Завете происходит с человеком внутренним. Уже в «Божественной комедии», базовой книге западной литературы, происходит смешение христианства с язычеством на образно-выразительном уровне. С одной стороны, Данте манифестирует символический, духовный смысл событий. Так, бегство евреев из Египта трактуется им как избавление души от греха, что и является примером христианского символизма [Данте, 1968, 136].

С другой стороны, в «Божественной комедии» появляется радикальное новшество для традиционной христианской образно-символической системы: герой комедии, Данте, символизирует Христа, конкретнее, путешествие Данте по загробным мирам повторяет этапы крестного пути Христа: смерть-воскресение-вознесение. Новость здесь не в том, что человек соотносится со Христом. Как сказано, «Бог стал человеком, чтобы человек смог стать Богом». Более того, человек называется иконой Христа. Новость здесь в способе, в стратегии обнаружения Бога в человеке. Если в традиционном, православном понимании, Христос открывается в человеке через покаяние и очищение от страстей, то у Данте же мы встречаем *структурный символизм*: Христос символически обнаруживается в герое комедии в последовательности перемещения из одной сферы загробного мира в другую. Этапы становления души Данте соответствуют этапам крестного пути Христа. Но это ведь буквальное повторение античного символизма, согласно которому космос есть живое существо, ему присуща душа, структура частей которой аналогична устройству отдельной души. В этом смысле, путешествие Данте по загробным мирам воспроизводит античные мифы космических странствований души, изменяющейся не от покаяния, а в результате перемещения из одной сферы загробного мира в другую. Неоплатоник Прокл формулирует тезис: сказания о жизни людей символизируют жизнь богов [Прокл, 2012, 125].

Достоевский отдает дань структурному символизму в «Записках из Мертвого Дома». Исследователи отмечают символизм «Божественной комедии» в повести. И это также структурный символизм: каторжане изменяются по ходу театрального действия – не от покаяния, а посредством устранения социальной иерархии, то есть посредством перехода из одной социальной реальности в другую. Не покаяние, а карнавал становится причиной внутреннего движения, когда у каторжан открываются сердца друг к другу.

И когда писатель задумал роман о «положительно прекрасном человеке», он идет тем же путем: князь Мышкин символизирует Христа. В основу произведения берется сюжет с покаянием, прощением и исцелением блудницы. Герою поставлена задача повторить дело Иисуса Христа. Но что значит повторить дело Христа? Роман потому и «встал», что, православное по своим корням сознание Достоевского столкнулось с этим вопросом. Ведь поэтика первой части воспроизводит, как уже говорилось платоновскую философию и эстетику возведения к красоте. Это эстетика мимесиса в античном его понимании, когда подражание сводится к подражанию внешнему.

В западном христианстве это подражание, направленное на образ Иисуса Христа, будет выражено латинским словом «имитация», которое в русском языке имеет устойчивую семантику именно внешнего, поверхностного усвоения предмета подражания. На образно-символическом уровне подобное представление связано с *естественным символизмом* как разновидностью символического мирозерцания, а значит и с характерным для него соединением двух реальности – идеальной, производной и порождающей, которая в религиозном искусстве Европы соотносится с миром библейской Священной истории, и реальности земной, воспринимающей и воспроизводящей образы, события и смыслы реальности сакральной.

Вопрос «расставления» персонажей в соответствии с евангельской историей был сформулирован так: чем образ князя может быть притягателен для других героев и для читателя? Был найден и ответ: источник притягательности – невинность. Так выстраивается экспозиция первой части: погруженные в тину страстей герои тянутся, стремятся к чистоте невинности князя, так как душа может обрести ра-

дось, мир и покой только в соединении с Богом в чистоте, свободе от страстей. В дальнейшем осталось изобразить путь «реабилитации» блудницы. Но «реабилитация», восстановление человека невозможно без покаяния. Последнее же происходит в глубине внутреннего человека. Первые шаги покаяния – это борьба с помыслами и начальное познание воздействия нечистых духов на человека. Через эту борьбу человек постепенно приобретает духовное видение духовного мира. Чтобы изображать покаяние в полноте и правильном порядке проявления и действия духовных законов, необходимо иметь деятельный опыт покаяния. Тот факт, что со второй части сюжет «реабилитации» Настасьи Филипповны уступает свое центральное положение сюжету «бедного рыцаря», говорит о том, что писатель отказывается описывать покаяние. Тем не менее, предметом изображения становится все же внутренний мир главного героя – так роман получает продолжение. В качестве духовно-нравственного ориентира при этом Достоевский избирает евангельское противопоставление света тьме, как оно отразилось в Евангелии от Иоанна: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1: 5).

По толкованию св. Иоанна Златоуста, свет – это свет просвещения Христова, свет Христовой проповеди; тьма – смерть, заблуждение и грех. Приходит к человеку свет посредством веры, и если человек этому свету «представит чистую жизнь», свет постоянно будет обитать в нем [Иоанн Златоуст, 2010, 71]. До тех же пор, пока человек не покажет дел веры, не «представит чистую жизнь», жизнь его внутреннего человека характеризуется смешением света и тьмы, смешением начал добра, истины и красоты с плевелами зла. Если же состояние смешения света и тьмы начинает восприниматься как природная данность, и момент покаяния, момент борьбы со тьмою в себе уходят на периферию сознания и жизни, но при этом человек продолжает верить во Христа, формируется особый тип христианства – *христианство светское*. Исторически оно сформировалось в недрах западного христианства, но потом распространилось и на православные народы. Носителями светского христианства на православной почве становятся, как правило, деятели светской культуры, которые через усвоение начал культуры западной перенимали с этим и светские формы христианского устроения.

Достоевский в этом смысле не был исключением. Религиозное воспитание в семье по ряду причин не пустило глубоких корней в сердце ребенка, и доброе семя православной веры в ее полноте было с детства же заглушено плевелами готических романов и других плодов западной культуры. Но вопрос веры, вопросы истины для писателя всегда стоял на первом месте. По его признанию, его всю жизнь вопрос Бога мучал. 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.

Доказательством тому стала и переоценка Православия и западного искусства. В начале 60-х годов, «московский идеал Руси православной» представляется ему односторонностью (20; 20-21). Не случайно в романе «Записки из Мертвого дома» пример христианской веры дан в образе раскольника Акима Акимовича. Но уже после «Идиота» пишет о *нашем родном Православии*: «...сущность русского призвания, которая состоит в разоблачении перед миром русского Христа, миру неизвестного и которого начало заключается в нашем родном Православии» (29₁; 30).

К середине 60-х, судя по черновым записям 1864–65 годов, Достоевский, с опорой на Хомякова, видит в папстве искажение христианской веры, а папство, в свою очередь, видит истоком болезненных явлений в социальном развитии Запада: «Доказать, что папство гораздо глубже и полнее вошло во весь Запад, чем думают, что даже и бывшие реформации есть продукт папства, и Руссо, и французская революция – продукт западного христианства, и, наконец, социализм, со всей его формалистикой и лучиночками, — продукт католического христианства. <...> (логистика в характере римской постройки. Хомяков)» (20; 190).

Западное искусство здесь еще, что называется, выносятся за скобки. Но после романа «Идиот» наступает переоценка и искусства. В письме к А.Н. Майкову в мае 1869 года писатель предлагает тому замысел и сюжет поэмы из русской истории, который у него созрел год назад, то есть летом 1868 года. Параллельно изображению русской истории предлагается изобразить историю Европы. И здесь дается оценка сущностного ядра и западного христианства и западного искусства в целом:

«...перейти к изображению конца пятнадцатого и начала 16-го столетия в Европе, Италии, папства, искусства храмов, Рафаэля, поклонения Аполлону Бельведерскому, первых слухов о реформе, о Лютере, об Америке, об золоте, об Испании и Англии, — целая горячая картина, в параллель со всеми предыдущими русскими картинами, — но с намеками о будущности этой картины, о будущей науке, об атеизме, о правах человечества, сознанных по-западному, а не по-нашему, что и послужило источником всего, что есть и что будет» (29₁; 40-41). Так папство, «искусство храмов», Рафаэль, как теперь оказывается, содержат в себе последующее развитие атеизма и западной идеи права.

Теперь идеал «вполне прекрасного человека» соотносится писателем с идеалом христианской святости. Осенью 1870 года в письме к М.Н. Каткову по поводу романа «Бесы» Достоевский пишет о том, что предполагает ввести в роман светлое лицо, идеалом которого является св. Тихон Задонский: «Идеалом такого лица беру Тихона Задонского» (29₁; 142). В это же время созревает желание прикоснуться к святыням Православия: «Мне бы непременно надо быть в Афоне и в Иерусалиме, надо непременно...» (29₁; 89)

В.Н. Захаров в статье «Воскрес ли мертвый Христос» пишет о том, что одним из символов «внутренней темы» романа является картина «Христос во гробе» [Захаров, 2013, 293]. Картина акцентирует внимание на средоточии «внутренней темы»: «Роман Достоевского – роман Великой субботы, когда Бог умер, человек осиротел, человечество осталось наедине с собой, и никто ещё ничего не слышал о сошествии Христа в ад и проповеди в аду» [Захаров, 2013, 297].

«Идиот» можно назвать романом Великой субботы, но, с нашей точки зрения, не в том смысле, как это понимает ученый, который не усматривает различия между евангельским Христом и «мертвым Христом» немецкого живописца. Видение снятого с Креста Спасителя мира художником ренессансного сознания стало для Достоевского символом западной ренессансной духовности как искажения духовности христианской. «Внутренняя тема» произведения, представляется, заключается в

символическом изображении *внутреннего человека*, уклонившегося от истинного христианского пути спасения.

3. 5. 3. «Бесы»

Замысел романа «Бесы», работа над которым начинается в 1870–1871 годах, возник в качестве реакции на убийство студента Иванова, который был убит его соратниками за решение прекратить участие в революционном кружке. Россия была потрясена нравами революционеров, в частности, личностью Нечаева. Первой реакцией Достоевского было желание написать остро сатирический памфлет на революционное движение в России, но в ходе работы замысел претерпел изменение. Постепенно писатель приходит к идее художественного изображения человека, одержимого духами злобы поднебесной – бесами.

Сам предмет описания – одержимая бесами душа – предполагает духовный символизм. ПМ дают возможность проследить вызревание символической системы произведения. Момент двоения, двуплановости возникает в следующей записи: «Роман имеет вид поэмы о том, как хочет жениться и не женился Грановский» (11; 92). «Вид» указывает на внешнюю сторону, тем самым подразумевая сторону внутреннюю, внутренний сюжет. На этой же странице появляется и мысль о форме повествования: «Все рассказом самым простым и сжатым. <...>. Систему же я принял ХРОНИКИ» (11; 92). Незамысловатой внешней стороне соответствует простота изложения. Затем следует запись о внутреннем сюжете: «Главная же идея (то есть пафос романа) – это Князь и Воспитанница – новые люди, выдержавшие искушение и решающиеся начать новую, обновленную жизнь» (11; 98).

Отметим, что содержание фразы связано с Евангельским текстом: перед тем, как выйти на проповедь, Иисус Христос преодолевает искушения дьявола. В этом

свете «новые люди» соотносятся с Новым Заветом. Очевидно, что Достоевский начинает искать принцип изображения персонажей, о чем свидетельствует запись о Грановском: «Он был поэт и вдохновением глубок, но все у них сеяно было на песке» (11; 102). Здесь произошла контаминация двух Евангельских притч – о сеятеле и доме на песке. Но, имея различное содержание, притчи говорят об одном: того, кто слышит слово Божие и не исполняет его, ожидает великое падение. Так в структуру образа входит мысль о воле Божьей как краеугольном камне в судьбе человека. Эта тема получает продолжение в принципиально важной записи: «Бог сотворил мир и закон и совершил еще чудо — указал нам Закон Христом, на примере, в живье и в формуле. Стало быть, несчастье – единственно ненормальности, от несоблюдения закона» (11; 121–122). Под законом в данном случае надо понимать законы духовные, что подтверждается дальнейшим размышлением писателя о законе любви в семье: «Например, брак есть рай и совершенно истинен, если супруги любят друг друга и соединяются взаимной любовью в детях. При малейшем отклонении от закона брак тотчас обращается в несчастье» (11; 122).

Под Законом же, указанным Христом, следует понимать то, что Спаситель исполнил миссию Адама, суть которой заключалась в следующем: человек должен был превзойти все разделения в мире — между умопостигаемым и чувственным; в чувственном — между небом и землей; между мужским и женским. Весь мир Адам должен был привести к Богу, и тогда было бы преодолено последнее разделение — между Богом и тварным миром. Что не смог сделать Адам, совершает новый Адам — Иисус Христос. Грехопадение встало на пути спасения человека, но после того, как «Слово плоть бысть», перед человечеством открывается путь, который прошел Богочеловек. Истинность такого понимания выражения Достоевского подтверждается другими словами из ПМ: «Все Христы» (11; 188).

Из приведенных материалов складывается определенная последовательность мысли, ставшей принципом изображения героев: мир устроен Богом не только по законам физическим и психическим, но, прежде всего, по законам духовным, которые суть условия существования души. Наличие, действенность и неотменимость последних свидетельствуется каждым мгновением человеческой жизни состояниями

счастья или несчастья. С этой точки зрения, человек не может быть свободным от духовных законов, что само по себе уже есть закон, выраженный словами Христа: «Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас; возьмите иго Мое на себя и научитесь от меня, ибо я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим; ибо иго Мое благо и бремя Мое легко» (Мф. 11: 28-30). То есть, душа всегда находится под чьим-то бременем – Божьим или бременем греха. Иго греха становится всевластным от неисполнения духовных законов.

И тут же вновь встает вопрос формы повествования. Характерно, что ключевое упоминание о манере изложения связано именно с Евангельским текстом: «NB. Первые 2 главы – резкая обнаженность и скорость выводов. Наивность и наивное остроумие» (11; 161). Затем набрасываются фразы, и среди них появляется: «Ставрогина слагала в сердце своем» (11; 161). Введение Евангельского текста связано с такой творческой и мировоззренческой особенностью хроникера, как наивность. Соположение мотива наивности, с профанным, наивным использованием Евангелия (наделение матери Ставрогина атрибутом Богородицы – «слагала в сердце своем») позволяет сделать вывод, что исключительно по отношению к Евангелию и отраженным в нем духовным законам наивен хроникер. Он не видит связи между исполнением или нарушением духовных законов и судьбами героев. Но все дело в том, что романские события, их истолкование даны сквозь призму сознания хроникера. И только наивно введенный в ткань хроники Евангельский текст указывает на духовные связи, выявляет глубинное, не очевидное, содержание того или иного образа. С точки зрения художественной формы, здесь мы имеем дело с особенностью символического строя романа – она заключается в существовании зазора между духовно наивным сознанием хроникера и истинным положением дел, выраженным Евангельским текстом.

Надо сказать, что в художественном сознании хроникера 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. Так на страницах романа возникают следующие выражения. «... Назавтра он уже готов был распять самого себя за неблагодарность» (10; 13). «Затем кто-то напечатал, что он уже умер, и обещал его некролог. Степан Трофимович мигом воскрес...» (10; 20) О Варваре Петровне сказано, что письма от Степана Трофимовича «слагала в сердце своем» (10; 13). А вот как Антон Лаврентьевич характеризует стиль писателя Кармазинова: «Великий европейский философ, великий ученый, изобретатель, труженик, мученик – все эти труждающиеся и обремененные для нашего русского великого гения решительно вроде поваров у него на кухне» (10; 367).

В чем суть критического замечания? Хроникер тонко подмечает, что возвышенные идеалы европейской культуры являются для Кармазинова всего лишь средством выразительности. Но выпад начинающего писателя можно повернуть и против него самого: выражение «труждающиеся и обремененные», выявляющее духовные законы жизни души, оказывается для него также всего лишь средством выразительности.

Другим выразительным свидетельством горизонтального восприятия духовного явления у хроникера служит постановка понятия «мученик» в один ряд с другими европейскими делателями.

Вместе с тем, само по себе критическое замечание говорит о том, что Антон Лаврентьевич стремится к идеалу. И пока этим идеалом ему видятся европейские ценности, ведь недаром же он ученик Степана Трофимовича.

Но 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. Оно длится сравнительно не долго: мотив или осознается, или исчезает. *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. В этом смысле, показателен эпизод с

эпиграфом. Рассказывая о чтении книгоношей Евангелия Степану Трофимовичу, хроникер замечает: «Софья Матвеевна знала Евангелие хорошо и тотчас отыскала от Луки то самое место, которое я и выставил эпиграфом к моей хронике» (10; 498). Ключевое место для понимания образа хроникера. Сам хроникер не присутствовал при этом событии, следовательно, знает о нем в пересказе, что, в свою очередь, указывает определенно на факт его обращения к тексту Евангелия. И, надо думать, так и появляется второй эпиграф к хронике. Переходный характер мировидения Антона Лаврентьевича подтверждается наличием двух эпиграфов. Не случайно, с этой точки зрения, Евангельский отрывок поставлен вторым – эта деталь имеет и хронологическое и сущностное значение. К первому эпиграфу — отрывку из стихотворения А.С. Пушкина «Бесы» — добавляется Евангельский. Хроникер еще не видит, что сказочно-фольклорное представление о бесах, отображенное в первом эпиграфе («домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают»), не соответствует определительному ведению нечистой силы, выраженному в Евангелии. Он еще ставит эпиграфы рядом, но сам факт дополнительности свидетельствует о творческой и духовной динамике начинающего писателя.

Зачины трех частей романа позволяют сделать вывод, что хроникер не ограничился чтением отрывка, а прочел все Евангелие от Луки: зачины каждой из частей образуют лексические и тематические параллели с важнейшими моментами Евангельского повествования.

Вот начало Евангелия от Луки: «Как уже многие **начали составлять повествование о** совершенно известных между нами **событиях** (и далее выделено мной. — С.Ш.) ...» (Лк. 1: 1) А так начинается роман: «Приступая **к описанию** недавних и столь странных **событий**...» (10; 7)

Тематический параллелизм выражается мотивом предисловного рассказа: в начале св. Лука рассказывает о том, что предшествовало «событиям»; хронике, в свою очередь, предпослана биография Степана Трофимовича.

Указанные параллели и есть образно-символическое развертывание фразы «все Христа».

И здесь надо вспомнить главную идею 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.

В первой части центральное место занимает образ Степана Трофимовича. Уже говорилось о Евангельском тексте в связи с ним. Добавим еще примеры. В описаниях его отношений с Варварой Петровной возникает аллюзия на соответствующие места в Евангелии. «...Но он (Степан Трофимович. – С.Ш.) одного только в ней не заметил до самого конца, того, что стал наконец для нее ее сыном, ее созданием, даже, можно сказать, ее изобретением, стал плотью от плоти ее...» (10; 16) А в следующей фразе вспоминается устойчивое выражение «Явление Христа народу»: «...Вы (Степан Трофимович. – С.Ш.) еще явитесь...» (10; 23) Самая значимая параллель связана с темой женитьбы. Степану Трофимовичу нравится молодая и привлекательная Дарья Николаевна, но он не желает жениться на «чужих грехах». В богослужебном символизме Христос назван Женихом, а Церковь, состоящая из христиан, невестой. Но это стало возможным после того, как Сын Божий принял на себя чужие грехи в Крестном страдании до смерти. Очевидная аллюзия наполняет сюжет женитьбы Степана Трофимовича символизмом: герой ищет наслаждений, но носить бремена ближнего не желает. Другими словами, он не желает идти заповеданным человеку в Евангелии крестным путем. Но тогда, по логике, обнаруженной Достоевским, человек встает на путь нарушения духовных законов; на путь, на котором он не сможет победить искушений.

Содержание первой части позволяет говорить о том, что образ Степана Трофимовича выстроен в логике искушения хлебами. Когда Христос отвечает на искушение словами: «Не хлебом единым жив человек, но всяким словом Божиим», — тем самым Он восстанавливает главенство духовного над материальным. Под «словом Божиим» разумеется воля Бога, то есть человек должен отсекал свою грехов-

ную волю и искать волю Бога, что подразумевает серьезный внутренний труд. Степан Трофимович возлагает на себя высокую миссию спасения России: «Вот уж двадцать лет, как я бью в набат и зову к труду! Я отдал жизнь на этот призыв и, безумец, веровал» (10; 33). Но все дело в том, что он поставляет свою волю превыше всего. «Высшие принципы», им проповедуемые, льстят его самолюбию и не входят в противоречие с его своеволием. Герой объявляет, что «сапоги ниже Пушкина», а Рафаэль и Шекспир выше всех материальных вопросов человечества, но получается так, что он постоянно поддается искушению «хлебами». Вот его признание Варваре Петровне: «Да, я вас объедал; <...>; но объедать никогда не было высшим принципом моих поступков. Это случилось так, само собою, я не знаю как...» (10; 266)

Соседство высокого и низменного проходит красной нитью сквозь образ героя. В предложении Варвары Петровны стать воспитателем ее сына, как сказано, его привлекала идея «высшего педагога и друга» и «блистательное вознаграждение». Степан Трофимович отклоняет «тогдашнее предложение» еще и потому, что соблазняется вторым браком и гремевшей славой одного профессора. Далее, он, по словам хроникера, впадает в «гражданскую скорбь» и шампанское. А вот его реакция на мысль о том, что Варвара Петровна думает найти в нем мужа: с одной стороны, герой вспоминает об огромном состоянии вдовы Ставрогиной, с другой стороны, его останавливает ее некрасивость. Колебания в отношении Дарьи Николаевны довершают картину: перед нами духовный младенец, живущий по своим желаниям, постоянно соблазняющийся «хлебами». Не случайно, его часто называют ребенком, младенцем. Да и сам Степан Трофимович точно определяет свой духовный возраст: «Ведь я блажной ребенок, со всем эгоизмом ребенка, но без его невинности» (10; 98).

Зачин второй части содержит параллели с Евангельским повествованием у Св. Луки о начале проповеди Иисуса Христа. Служение Господа начинается сразу после искушения Его в пустыне дьяволом, что выражено первой же фразой: «И возвратился Иисус в силе духа в Галилею; и разнеслась молва о Нем по всей окрестной стране» (Лк. 4: 14). Во вступительных словах второй части мы читаем: «Нечего и говорить, что по городу пошли самые разнообразные слухи...» (10; 167) Тематиче-

ский параллелизм заключается здесь в том, что в этой части разворачивается деятельность Ставрогина, Петра Степановича и Юлии Михайловны. Причем, эта деятельность соотносится с Евангельским текстом. Так, Степан Трофимович спрашивает сына: «...неужто ты себя такого, как есть, людям взамен Христа предложить желаешь?» (10; 171) Про Юлию Михайловну сказано, что она «почувствовала себя как-то слишком уж особенно призванною, чуть ли не помазанною, «над коей вспыхнул сей язык» (10; 268). Сакральные атрибуты придает Ставрогину Петр Степанович: «...и завтра, может быть, вы явитесь, — а? <...>. Разрешите их («наших». — *С.Ш.*) наконец, разрешите меня» (10; 174). Здесь опять же, возникает аллюзия на выражение «Явление Христа народу».

Слово «разрешите» еще более значительно в том смысле, что оно использовано в форме церковнославянской грамматики: не «разрешите им/мне», а — их/меня. Особое место это понятие занимает в церковном обиходе. Разрешение вина и елея, рыбы, мяса означает дозволение ради праздника употреблять ту или иную пищу. На восьмой день новокрещенному разрешалось слагать с себя белую одежду, умываться и одеваться в обычную одежду. Разрешение венцов, даваемое новобрачным, состоит в том, что на восьмой день после брака они слагали брачные венцы. Особым образом разрешение относится к отпущению грехов в таинстве исповеди, в которой священник прощает и разрешает грехи кающемуся. Над усопшим читается разрешительная молитва, а разрешение души от тела означает освобождение души от тела.

Идея романа, связанная с темой искушения, проявляется и в образах указанных героев, кроме Петра Степановича. В его образе Достоевский раскрыл метафизику революции. У героя нет той сложности, что присутствует у двух других героев — его самосознание лишено трагизма. Если супруга губернатора и Ставрогин не только искушают, но и сами искушаются, то Петр Степанович преимущественно искушает.

Контекст откровениям Петра Степановича задают уже приведенные слова его отца «взамен Христа предложить хочешь». Если «взамен Христа» перевести на греческий язык, то мы получим известное слово «антихрист». Но Достоевский, вместо устоявшегося понятия использует русскую кальку. Точно такой же прием

повторен и в обозначении цели деятельности Верховенского-младшего: «...и взволнуется море, и рухнет балаган, и тогда подумаем, как бы поставить строение каменное. В первый раз! Строить мы будем, мы, одни мы» (10; 326). Если вместо «каменное» поставить кальку с французского, то мы получим выражение «масонское строение». Непрямое именование позволяет выразить существо масонства и его антихристианского духа на образном уровне. В этом смысле, «взволнуется море» становится символом человеческих страстей, которые разрушат «балаган», то есть Церковь Христову. Соответственно, основные идеи Петра Степановича оказываются скрытыми антитезисами к Евангельской проповеди. Так, «я мошенник» соотносится с Евангельским «Я есмь Истина». Далее, как средство достижения цели выдвигается принцип «разнуздать, чтобы потом взнуздать»: Петр Степанович намеревается получить власть над людьми посредством разрешения разврата: «Но одно или два поколения разврата теперь необходимо...» (10; 325)

Напротив, путь к единению со Христом в Церкви лежит через борьбу со своей греховной волей и страстями. И если, усыновление Богу совершается через исполнение заповедей, то «нашими» становятся посредством нарушения повелений Бога: «Слушайте, я их всех сосчитал: учитель, смеющийся с детьми над их Богом, и над их колыбелью, уже наш. Адвокат, защищающий образованного убийцу тем, что он развитее своих жертв и, чтобы денег добыть, не мог не убить, уже наш. Школьники, убивающие мужика, чтоб испытать ощущение, наши. Присяжные, оправдывающие преступников сплошь, наши. Администраторы, литераторы, о, наших много, ужасно много, и сами того не знают!» (10; 324) И наконец, введение «нового правого закона» и выдвижение в качестве нового бога Ивана-Царевича будет, по слову Петра Степановича, окружено тайной: «Он есть, но никто не видал его, он скрывается» (10; 326). Тайна «каменного строения» призвана заместить церковные таинства, через которые человек присоединяется к превышающему человеческое естество миру невидимому. И в этом контексте, грядущая «новая правда» призвана заменить Новый Завет.

Если пытаться определить бытийственный статус «каменного строения», то перед читателем возникает образ не философского или религиозного учения, а образ антицеркви, приобщение к которой происходит через усыновление дьяволу.

Сюжетная линия, связанная с Юлией Михайловной, содержит мотив искушения властью. Иисус Христос отвечает на это искушение, что служить и поклоняться следует только Богу. Юлия Михайловна, напротив, ищет поклонения себе: «Она мечтала дать счастье и примирить непримиримое, вернее же соединить всех и все в обожании собственной ее особы» (10; 268). Как следствие, она нарушает духовный закон, связанный с властью. Закон этот выражен словами апостола Павла: «Всякая душа да будет покорна высшим властям, ибо нет власти не от Бога; существующие же власти от Бога установлены <...>. Ибо начальствующие страшны не для добрых дел, но для злых» (Рим. 13: 1-3). Природа власти такова, что на элементарном уровне она отделяет добро от зла – вот что означают слова «нет власти не от Бога». Если же власть перестает выполнять главное свое назначение, то она перестает быть властью.

Деятельность жены губернатора начинается как раз с того, что она не различает, а допускает смешение на всех уровнях жизни общества. Сначала смешение касается социальных слоев: «Юлия Михайловна заметила, что иногда даже должно допустить смешение сословий...» (10; 248) Затем смешение распространяется на уровень нравственный: «...позволялось и даже вошло в правило делать разные шалости – действительно иногда очень развязные» (10; 249). Осмеянию подвергается и семья. А заканчивается все духовным смешением: поруганию подвергается Евангелие, совершается кощунство над иконой Богородицы.

Достоевскому здесь удалось глубоко проникнуть в существо народной жизни и связанной с нею властью.

В чем заключается сила духа человека или народа? В чистоте ума и сердца и в чистоте идеалов. Почему так? Сердце, наполненное страстными движениями, сердце, не способное, следовательно, отличать добро от зла, не может обладать твердой волей: «Этой твердости нет: увлекается воля насилием преобладающего греха» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 3, 106]. Так было всегда: чтобы сломить

волю народа, его надо развратить, а для этого, в свою очередь, надо опорочить его святыни, – вот в чем духовный смысл кощунства. Поэтому не случаен и адресат кощунства в романе – Та, которую зовут Пречистой.

Именно эта мысль и проведена в произведении: «Юлия Михайловна, <...>, выразилась потом, что с этого зловещего утра она стала замечать в своем супруге то странное уныние, которое не прекращалось у него вплоть до самого выезда...» (10; 253). Уныние означает крайнюю степень ослабления воли. По сути, с этого момента власть в городе прекращает существовать. Остается только ее личина, за которой скрывается разрушительная деятельность Петра Степановича.

Символическое обобщение в образе Ставрогина основано на идее дьявольского искушения: «...если Ты Сын Божий, бросься отсюда вниз...» (Лк. 4: 9). Характеристика Ставрогина, данная Шатовым, содержит дословное совпадение с Евангельским текстом: «О, вы не бродите с краю, а смело летите вниз головой» (10; 202). Заповедь «не искушай Господа Бога твоего» нарушается героем. Первый публичный его поступок в хронике – поединок, где он трижды неоправданно рискует жизнью, то есть искушает Бога. Главная черта характера Ставрогина выражена в следующих словах: «Беспрерывное упоение победой и сознание, что нет над тобой победителя...» (10; 165). Стремление всегда и во всем побеждать толкает его на постоянную демонстрацию своей силы, которая видится герою беспредельной: «Я пробовал везде мою силу. <...>. На пробах для себя и для показу, как и прежде во всю мою жизнь, она оказывалась беспредельной» (10; 514). Подобная «всепобедительность» притязает на «богоподобность», что выражено в имени, отчестве и фамилии героя: Николай Всеволодович Ставрогин = крестоносный и всем владеющий победитель народов.

В письме к Дарье Николаевне Ставрогин называет два поступка, которые составляют апофеоз его силы: «На ваших глазах я снес пощечину от вашего брата; я признался в браке публично» (10; 514). В обоих случаях герой побеждает позор, что равносильно общественной смерти. Здесь возникает аллюзия на крестный подвиг Христа. Но Христос победил мир смирением перед волей Отца. Напротив, «победы» героя сопровождается высокомерием, как знак следования своей гордой воле. И в этом

смысле, слова Ставрогина о своей «беспредельной» силе не более чем самообман. Победы героя иллюзорны. Внутренняя победа, победа над собой предполагает момент преодоления своей природы, что человеку не под силу, а только Богу. «...Ибо невозможное дело, чтобы кто-нибудь победил свою природу; и где природа побеждена, там признается пришествие Того, Кто выше естества...» [Иоанн Лествичник, 2010, 147]. Если бы герой встал на путь борьбы со своей плененной гордыней природой, то он познал бы и немощь своей силы. Но безграничное следование своей главной страсти во всем брать верх вынуждает во всяком случае быть победителем. А это и заставляет всякий раз «пробовать» силы, то есть искушать Бога и людей. В этом и сила «обворожительности» героя: люди, охваченные той или иной страстью, влекутся к тому, кто преобладает в следовании страстям.

И, наконец, начало третьей части романа содержит в себе лексическую и тематическую параллель с Евангельским повествованием о Страстной седмице: «Праздник состоялся...» (10; 353) «Приближался праздник опресноков, называемый Пасхою...» (Лк. 22: 1)

Тематический параллелизм связан с мотивом, который условно можно назвать «несостоявшийся праздник». Как известно, Иисуса Христа распяли в пятницу, на которую в тот год пришелся ветхозаветный праздник Пасхи. Начинался праздник с вечера пятницы. После полудня иудеи собрались на зрелище (позорище – по церковнославянски) казни, после которой, предполагалось, люди разошлись бы по домам праздновать Пасху. Но вот что пишет Св. Лука: «И весь народ, шедшийся на сие зрелище, видя происходившее, возвращался, бия себя в грудь» (Лк. 23: 48). Св. Игнатий (Брянчанинов) так описывает состояние иудеев: «Какое чувство, как не чувство ужаса, должно всецело объять сердце при этом зрелище? Какое состояние, как состояние совершенного недоумения, должно быть состоянием ума?» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 3., 124] Таким образом, праздник оборачивается катастрофой: затмение, землетрясение, раздрание церковной завесы – все вызывало недоумение и ужас.

Скандалом и пожаром завершается общегородской праздник, на фоне которого обрушиваются начинания и судьбы героев романа. В контексте параллелизма

символическое обобщение получает деталь, связанная с темой нарушения календаря. Лиза, наблюдая в окно пожар, говорит: «По календарю еще час тому должно светать, а почти как ночь» (10; 398).

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: «Человеку гораздо необходимее собственного счастья знать и каждое мгновение верить в то, что есть где-то уже совершенное и спокойное счастье, для всех и для всего... Весь закон бытия человеческого лишь в том, чтобы человек всегда мог преклониться пред безмерно великим. Если лишить людей безмерно великого, то не станут они жить и умрут в отчаянии» (10; 506).

3.5.4. «Подросток»

Непосредственно перед написанием романа Достоевский выражает сущность современной ему цивилизации в обозрении «Иностранные события» от 17 декабря 1873 года. Писатель утверждает, что в конце XVIII века Франция разорвала с католическою идеей, дававшей ей живую жизнь в продолжение стольких веков и провозглашала себя обновительницею человека на новых началах: «Эти новые начала, новые и самостоятельные начала человеческих будущих обществ, сами из себя исходящие, и сами в себе живую силу почерпающие...» (21; 234) Далее писатель замечает, что сама идея жизни из себя не новая. Новость заключается в том, что Франция провозглашает «полнейшую независимость их от религии, а вместе с ней и от всяких преданий» (21; 234).

Здесь будет уместным соотнести мысль Достоевского с фразой, принадлежащей А. Ф. Лосеву: «Возрождение, просвещение, революция – все это имеет под собою опыт сведения благодати, которая дается даром и по неизвестному определению, на естественные усилия человека, которые должны быть вознаграждены по справедливости и в которых нет ничего таинственного, но все телесно и чувственно реально» [Лосев, 2001, 333]. Очевидно, что здесь наблюдается сходство в оценке европейской истории: основной вектор развития направлен в сторону антропоцентризма. И если в сознании человека ренессансной культуры идея автономной абсолютизированной человеческой личности сосуществует с христианской верой, что, кстати, отмечает Достоевский, то революция во Франции знаменовала собой провозглашение начал жизни из себя, начал, свободных от религии.

Достоевскому мало констатации, ему интересен тип человека, обосновавшего себя на *новых началах*: какие процессы происходят в его внутреннем мире, о чем думает, что чувствует и переживает такой человек, какие закономерности прослеживаются в судьбе его?

Так рождается роман «Подросток». В нем изображается молодой человек Аркадий Долгорукий, который поставит 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. Именно такое понимание свободы и содержится в идее Аркадия: «... мне нужно лишь то, что приобретается могуществом и чего никак нельзя приобрести без могущества: это уединенное и спокойное сознание силы! Вот самое полное определение свободы, над которым так бьется мир!» (13; 74) Таким образом, суть идеи Аркадия – это жизнь из себя. Герой не признает над собой никакой надмирной силы, которая могла бы вмешаться в достижение намеченной цели: «...достижение моей цели обеспеченно математически» (13; 66). 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.

В начале первой части Аркадий открывает для себя художественную проблему: «...дав себе слово уклоняться от литературных красот, я с первой строки впадаю в эти красоты. <...>. Как это выходит, что у человека умного высказанное им гораздо глупее того, что в нем остается?» (13; 6) В предисловии ко второй части момент иррациональности связан с нравственностью: «Увы, все делалось во имя любви, великодушия, чести, а потом оказалось безобразным, нахальным, бесчестным» (13; 164). Предисловие к третьей части также начинается с признания: «Я всё возвещаю: "о другом, о другом", а сам всё продолжаю строчить об одном себе» (13; 280). Момент необходимости здесь связан с физиологическим ограничением: «Уходить я собирался без отвращения, без проклятий, но я хотел собственной силы, и уже настоящей, не зависимой ни от кого из них и в целом мире... <...>. Больной и без сил, лежа в версиловской комнате, которую они отвели для меня, я с болью сознавал, на какой низкой степени бессилия я находился: валялась на постели какая-то соломинка, а не человек, и не по болезни только...» (13; 281)

Наличие иррационального начала создает в сознании героя ситуацию смыслового и эмоционального двоения, что также ограничивает заявленную свободу. После первой встречи с Ахмаковой Аркадий испытывает двойственное чувство: с одной стороны, он не оскорбляется, как ему кажется, *скверным* взглядом и *нахальной* улыбкой Катерины Николаевны в его адрес и приходит в восхищение: «Я вышел в каком-то восхищении. Ступив на улицу, я готов был запеть. Как нарочно, было прелестное утро, солнце, прохожие, шум, движение, радость, толпа» (13; 35). Смысловое двоение здесь задается вводным словом «как нарочно», которое имеет два значения: «не случайно» и «как на грех, как назло». С одной стороны, герой заявляет, что не был задет оскорбительным поведением Ахмаковой, с другой стороны, сцена ухода Подростка убеждает в том, что он испытывает не только восхищение: «Она как-то вздернула лицо, скверно на меня посмотрела и так нахально улыбнулась, что я вдруг шагнул, подошел к князю и пробормотал, ужасно дрожа, не доканчивая ни одного слова, кажется стуча зубами: "С тех пор я... мне теперь свои дела... Я иду"» (13; 35). В итоге он констатирует: «...я стараюсь писать всю правду: это ужасно трудно!» (13; 36)

Далее, оказывается, что не только трудно писать, но и также непросто дать оценку событиям своей жизни: «Взойдя к себе наверх, я совершенно не знал, надобно ли мне стыдиться или торжествовать, как исполнившему свой долг. <...>, не понимаю, чему я был рад, но я был ужасно рад, несмотря на то, что сомневался и явно сознавал, что внизу срезался. <...> Вероятно, все это потому, что я все-таки порвал цепь и в первый раз чувствовал себя на свободе» (13; 100). Отметим, что двоение смысла здесь опять же задано, помимо прочего, вводным словом «вероятно», которое имеет два значения: «точно» и «может быть». Уход из дома рождает в душе Аркадия смущение, но это его веселит: «На душе моей было очень смутно, а целого не было» (13; 140). С другой стороны, начинает воплощаться его идея уединения: «Эта идея бодрила меня и, как ни смутно было на душе моей от многого, веселила меня... Но...но были и другие ощущения; одному из них особенно хотелось выделиться между прочими и овладеть душой моей, и, странно, это ощущение тоже бодрило меня, как будто вызывало на что-то ужасно веселое» (13; 140). Здесь ситуация двоения вводится оксюморонным словосочетанием «ужасно веселое».

В дальнейшем подобное двоение оформится в сознании героя в противоречии двух голосов: голоса души и голоса «идеи». В этом отношении показателен эпизод с самоубийством Ольги. С одной стороны, Аркадий обвиняет в смерти девушки Стебелькова, с другой – герой чувствует свою вину: «Я так и закричал. Передать не могу, до какой степени заныла душа моя» (13; 141). Причем, голос души через некоторое время берет верх: «Я обвинял, Стебелькова, а ведь, может быть, я-то, главное, и подлил масла в огонь» (13; 162).

И вот герою приходится объяснять причину событий своей жизни словами «рок», «судьба», «фатум»: «за весь этот последний роковой год», «минута для меня роковая», «к моей злой судьбе», «предопределенный мне судьбою характер», «день этот в жизни моей был роковой и неожиданный», «это совпадение слов я считаю роковым, почти чудесным», «этот вечер был роковой», «поневоле согласишься предопределению», «этих трех роковых последних дней», «судьба определила иначе», «подлинно есть фатум на свете». Отметим, что указанные выражения всякий раз появляются, когда герой пытается объяснить важнейшие события своей жизни.

Так в роман входит мотив трагедийности, который развивается в трагедийные сюжеты. В трех частях произведения последовательно разворачиваются трагедийные сюжеты — античный, трагедия Шекспира, трагедия Гете.

По окончании «Подростка» Достоевский размышляет о сущности известных миру концепций трагического: «Древняя трагедия – богослужение, а Шекспир отчаяние. Что отчаяннее Дон Кихота. Красота Дездемоны только принесена в жертву. Жертва жизни у Гете. Но этого мало: обществу надо действительного счастья и моления, — плюсовые ли типы Шекспира. Шекспир бы наших времен тоже вносил бы отчаяние. Но во времена Шекспира была крепка еще вера. Теперь же все действительно хотят счастья. Надо всем науки. Но наука еще захватила так мало людей. Общество не хочет Бога, потому что Бог противоречит науке. – Ну вот и от литературы требуют плюсового последнего слова – счастья. Требуют изображения тех людей, которые счастливы и довольны воистину без Бога и во имя науки и прекрасны, — и тех условий, при которых все это может быть, т.е. положительных изображений. Если хотите, человек должен быть глубоко несчастлив, ибо тогда он будет счастлив. Если же он будет постоянно счастлив, то он тотчас же делается глубоко несчастлив» (24; 160–161). В этой записи соединились предварительные мысли писателя об идее жизни *из себя*, об идее счастья без Бога с размышлениями о типах трагедий. Точка соединения – переход от счастья к несчастью и наоборот.

Известно, что основная коллизия в трагедии означает переход от счастья к несчастью. Мысль же о том, что обретение счастья возможно только в глубоком несчастии/страдании, относится к христианству. Таким образом, Достоевский здесь сталкивает два точки отсчета – христианскую и трагическую. Суть сталкивания/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. Так мы можем понять мысль Достоевского.

В каждой из частей трагедийный сюжет вводится посредством реминисценций.

В предисловии к первой части угадывается реминисценция из «Поэтики» Аристотеля. Напомним, что философ видел цель трагедии в изображении действия, а не качеств, от которых зависят характеры: «В самом деле, трагедия есть подражание не пассивным людям, но действию, жизни, счастью, а счастье и несчастье состоят в действии. И цель трагедии – изобразить какое-то действие, а не качество, между тем как характеры придают людям именно качества, а счастливыми и несчастливыми они бывают только в результате действия. Итак, в трагедии не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а, наоборот, характеры затрагиваются лишь через посредство действий; таким образом, цель трагедии составляют события, сказание, а цель важнее всего» [Аристотель, 1983, 652]. А вот слова *подростка*: «Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего <...>. Я – не литератор, литератором быть не хочу и тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок почел бы неприличием и подлостью. С досадой, однако, предчувствую, что, кажется, нельзя обойтись совершенно без описания чувств и без размышлений...» (13; 5)

Соответственно, во второй и третьей части появляются реминисценции из трагедии Шекспира «Отелло» и трагедии Гете «Фауст».

Прежде рассмотрения реминисцентного фона романа следует ответить на вопросы: почему Достоевский античную трагедию называет богослужением, трагедию Шекспира отчаянием, а трагедию Гете – жертвой жизни? Представляется, такая типология сложилась у писателя под влиянием Шеллинга, в «Философии искусства» которого есть размышления о трагедии.

Философ различает античную трагедию от новой, в частности, от трагедии Шекспира и Гете, по типу соотношения свободы и необходимости. В античной трагедии свободе субъекта противостоит необходимость объективного: «... сущность трагедии заключается в действительной борьбе свободы в субъекте и необходимости объективного; эта борьба завершается не тем, что та или другая сторона оказывается побежденной, но тем, что обе одновременно представляются и побе-

дившими, и побежденными – в совершенной неразличимости» [Шеллинг, 1996, 484]. Предметом трагедии оказывается такой человек, который, не выдаваясь добродетелями, подвергается несчастью не вследствие своих пороков, но вследствие ошибки [Шеллинг, 1996, 485]. Ошибка заключается в том, что человек оказывается виновным без действительной вины, так как совершает преступление не по своей воле, а по воле стечения обстоятельств: «Итак, нужно, чтобы вина сама, в свою очередь, была необходимостью и совершалась не в результате ошибки, как говорил Аристотель, но по воле судьбы, неизбежности рока или мести богов» [Шеллинг, 1996, 485-486].

Новая трагедия отличается от древней, античной, тем, что это трагедия родилась в христианской культуре, в которой зло, беды, преступления не могут иметь силу необходимости. В связи с этим соотношение свободы и необходимости переносится из объективного бытия в сознание: «Беды могут вызываться оболещением злых сил ада, но, по христианским понятиям, эти силы не могут быть непобедимыми и им должно и может быть оказано сопротивление. Таким образом, необходимость их воздействия, поскольку она имеется, все же в конце концов зависит от характера или субъекта. Так и у Шекспира. Вместо судьбы древних у него выступает характер, но Шекспир вкладывает в характер такую роковую силу, что он уже больше не может совмещаться со свободой, но существует как непреодолимая необходимость» [Шеллинг, 1996, 518-519].

Трагическое начало в «Фаусте» связано с тем, что человек как таковой не может *наслаждаться* бесконечным как таковым, хотя к этому человек стремится с непреодолимой силой. Здесь и скрывается противоречие. Человек может пытаться познать сущность вещей двояко: утолить жажду мечтательностью (жизнь сознания) или познать земные скорбь и счастье. Разрешение трагедии должно произойти на небесах [Шеллинг, 1996, 533-534].

Такова концепция Шеллинга.

Неизвестно, был ли Достоевский знаком с со взглядами немецкого философа на трагедию, но сама по себе попытка типологизировать в этой области позволяет думать, что в общих чертах, как минимум, писатель об этой концепции знал. Важно

отметить, что у Достоевского не повторение положений Шеллинга, а, скорее, отталкивание от них, как от точки отсчета.

Как можно понимать тезис «древняя трагедия – богослужение»? Известно, что античная трагедия произошла из богослужения – из культа Диониса. Дионис часто представлялся в виде козла, и ему приносили в жертву козлов. Сущностное ядро культа состоит в приобщении (через поедание жертвенного козла) к умирающему и воскресающему божеству – Дионису [Лосев, 1996, 178]. Тем самым человек приобщался к цельности, единству космоса. Как пишет Лосев, в мифе о Загрее (Дионис) выражается общение человеческого индивидуума с космической жизнью; здесь поставлены «кардинальные вопросы мироздания со всеми проблемами единства и множества, распада и воссоединения, гибели и возрождения» [Лосев, 1996, 176]. Самое слово трагедия в переводе с греческого буквально значит либо "песнь козлов", либо "песнь о козлах" (τραγός – козел и ᾠδή – песнь)» [Античная литература, 1986, 95].

Если соединить значение дионисийского культа с пониманием древней трагедии у Шеллинга, то получается, что распад и воссоединение, смерть и воскрешение совершаются не вследствие личной вины отдельного человека или общества, а по необходимости, по закону природы, по закону судьбы/рока. В этом смысле, жизнь человека предстает в виде участия в космическом круговороте попеременно сменяющихся распада и воссоединения. Но ведь именно процесс растерзания и воскрешения и воспроизводил культ Диониса, так что жизнь человека, отраженная в древней трагедии, и есть *богослужение*. О мировом процессе как жертвоприношении в представлении древних пишет Лосев [Лосев, 1996, 173].

В первой части уход Аркадия от семьи в идею совершается по канве античной трагедии.

Здесь мы находим еще реминисценции из «Поэтики» Аристотеля. Философ утверждал (это повторяет за Аристотелем Шеллинг), что в трагедии переход от счастья к несчастью должен совершаться вне зависимости от характера героя, а по воле судьбы: «... такой человек, который не отличается ни добродетелью, ни пра-

ведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки...» [Аристотель, 1983, 658-659]

При сходных обстоятельствах совершается переход от счастья к несчастью у Аркадия, когда после первой встречи с Версиловым его начинают унижать в пансионе Тушара: «Я чувствовал, что мне здесь никогда не простят, — о, я уже начинал помаленьку понимать, что именно не простят и чем именно я провинился» (13; 98). Буквально, без вины виноватый. Реминисцентны также размышления героя о соотношении характера и событий: «Это правда, что появление этого человека в жизни моей <...>, было фатальным толчком, с которого началось мое сознание. Не встретиться он мне тогда — мой ум, мой склад мыслей, моя судьба, наверно, были бы иные, несмотря даже на predeterminedный мне судьбою характер, которого я бы все-таки не избегнул» (13; 62). Здесь просматривается аристотелевская мысль о том, что судьба не зависит от характера.

Как отмечал Шеллинг, примирение в трагедии происходит тогда, когда устанавливается равновесие между судьбой и волей героя. Необходимость в случае с Аркадием — его незаконнорожденность, то, что выводит его из общества. Он, сын дворянина, не имеет дворянского статуса. Уход из семьи и от общества символизирует принятие героем сложившихся обстоятельств: «Я же слишком ясно понимаю, что, став Ротшильдом или даже только пожелав им стать <...>, — я уже тем самым разом выхожу из общества» (13; 66). Идея стать Ротшильдом здесь совпадает с фактом незаконнорожденности: факт незаконнорожденности, выводящей героя за границы светского общества, соединяется с желанием *подростка* стать вне общества. Так совпадают свобода и необходимость. Даже евангельскую притчу о блудном сыне Аркадий переосмысливает в этом ключе. В разговоре с Ольгой он заявляет о своей незаконнорожденности и своей идее: «Впрочем, положим, что сын, хотя я Долгорукий, я незаконнорожденный. <...> Когда требует совесть и честь, и родной сын ходит из дому. Это еще в Библии. <...>. А это еще в Библии дети от отцов уходят и свое гнездо основывают... Коли идея влечет... коли есть идея! Идея главное, в идее все...» (13; 131)

Показательно, что с идеей свободы у героя возникает образ Юпитера — божества, которое совмещает в себе свободу и необходимость. На связь идеи героя с античным космосом указывает числовая деталь — многократно повторяющееся число 10. В первой части оно появляется неоднократно и всякий раз в сильной позиции. Первая часть состоит из десяти глав, в то время как композиции других частей связаны с нечетными 9 и 13, так что, соответственно, во второй части в композиционном центре находится исповедь Аркадия, а в третьей части таким же центром оказывается исповедь Версилова. Получается, что первая часть не имеет такого ярко выраженного композиционного центра, что, в свою очередь, соотносится с представлением об античном космосе, лишенном сущностного центра.

Все остальные случаи связаны с идеей *подростка*. В 10 лет в 10 часов вечера он впервые встречает Версилова, с чего начинается его сознательная жизнь, то есть зарождается идея. Это прошлая жизнь. Настоящее героя сопряжено с удвоением 10 — ему 20 лет. Будущее тоже увязывается с этим числом: через 10 лет он ожидает Бисмарка, читателя, и через 10 лет лучше бы изложил идеал Красоты. Первый шаг в будущее — проба — также связан с десяткой: герой продает блокнот за 10 рублей, а потом целует эти деньги. Через 10 дней умирает девочка Арина, которую герой решил взять на содержание. Если учесть, что уход за ребенком означает для Аркадия отход от идеи, то ее смерть, сопряженная с десяткой, также становится символической.

В итоге, когда герой уходит из дому, по закону древней трагедии, должен испытать катарсис, но, напротив, его, как он признается, мучает *тяжелая идея* — чувство вины в смерти Ольги. Аркадий понимает, что своей характеристикой Версилова как блудника он подтолкнул девушку к самоубийству. Получается, что события совершаются не по роковому стечению обстоятельств, а по злой воле героя. Поэтому самоубийство Ольги его не вдохновляет так, как вдохновило самоубийство Крафта, хотя смерть девушки происходит в согласии с представлениями героя о великодушии и благородстве.

В смерти Крафта и Ольги просматривается мотив театральности, сценической игры. Так, смерть Крафта герой соотносит со словами из монолога Гамлета. Гамлет

упрекает себя за безволие, за то, что не может возгореться яростью и деятельным духом мщения за смерть отца. Он сравнивает себя с актером, который даже на сцене горит духом о том, что никак не касается его действительной жизни:

О, что за дрянь я, что за жалкий раб!
 Не стыдно ли, что этот вот актер
 В воображенье, в вымышленной страсти
 Так поднял дух свой до своей мечты,
 Что от его работы стал весь бледен;
 Увлажен взор, отчаянье в лице,
 Надломлен голос, и весь облик вторит
 Его мечте. И все из-за чего?
 Из-за Гекубы! Что ему Гекуба,
 Что он Гекубе, чтоб о ней ему рыдать? [Шекспир, 1960, 66]

А вот что говорит Аркадий о Крафте: «Великодушный человек кончает самоубийством, Крафт застрелился – из-за идеи, из-за Гекубы...» (13; 129) В предсмертной записке Ольги также звучит сценический мотив: «"Маменька, милая, простите меня за то, что я прекратила мой жизненный дебют"» (13; 149).

Сцена сливается с жизнью, герой – актер, который играет роль, написанную ему судьбой, но, одновременно, он свободен. Все по канонам древней трагедии. Но в самоубийстве Ольги есть вина *подростка* – так уход из дома, совершенный, вроде бы по необходимости, сопровождается совершением преступления, и Аркадий чувствует эту вину. Что же получается? Заявленная героем абсолютная свобода, на деле оборачивается подчинением идее необходимости, а свободу свою он находит в чувстве вины от преступления, так как чувство вины без свободы выбора невозможно.

Вместо судьбы древних у Шекспира, как утверждает Шеллинг, на первый план выступает характер, то есть сочетание свободы и необходимости переносится в сознание. Характер обладает такой роковой силой, что он уже больше не может совмещаться со свободой, но существует как непреодолимое начало. Борьба характера с должным заканчивается отчаянием. Фраза Достоевского «Шекспир отчаяние» вполне проясняется данным контекстом.

В предисловии ко второй части герой намечает предстоящую коллизию: «Увы, все делалось во имя любви, великодушия, чести, а потом оказалось безобразным, нахальным, бесчестным» (13; 164).

В композиционном центре второй части находится исповедь Аркадия, в которой он исповедует свой идеал – Катерину Николаевну Ахмакову. Реминисценции из трагедии Шекспира «Отелло» устанавливают определенную связь между идеалом Отелло и идеалом *подростка*. Первая реминисценция помещена в сцене встречи Аркадия с Ахмаковой: «Я приобрел сокровище: мысль о вашем совершенстве <...>. Ведь вы святая, вы не можете смеяться над тем, что священо...» (13; 208) Это неявная реминисценция, а вот очевидная: «Не выше ли вы всех выражений? Версилов раз говорил, что Отелло не для того убил Дездемону, а потом себя, что ревновал, а потому, что у него отняли идеал!» (13; 208-209) В следующий раз отсылка к «Отелло» возникает во время исповеди, когда Версилов дает понять Аркадию, что Ахмаковой руководят не только идеальные чувства. На что герой восклицает: «Если б я был Отелло, а вы – Яго, то вы не могли бы лучше... впрочем я хохочу. <...>. Я все-таки верю в то, что бесконечно меня выше, и не теряю моего идеала» (13; 224–225). Тем не менее, вера в идеал у героя после слов Версилова пошатнулась, что стало видимой причиной разразившейся катастрофы, которая подвела его к смерти.

Итак, во второй части повторяется коллизия трагедии «Отелло» — герой утрачивает идеал. Напомним мысль Шеллинга о том, что фатальным для героев Шекспира оказывается их характер. В романе «Подросток» изображается момент фатальности в образе героев, которые замечают в себе какое-то властное, не подотчетное им начало. Версилов объясняет себя *подростку*: «Я могу чувствовать преудобнейшим образом два противоположных чувства в одно и то же время – и уже конечно не по моей воле. <...> И неужели земля только для таких, как мы, стоит? Всего вернее, что да; но идея эта уж слишком безотрадная» (13; 171). Сам *подросток* во второй части постоянно констатирует, что его сознание было охвачено сиянием, которое властно его куда-то влекло, руководило его помыслами и поступками: «Тото и есть, что тогда сияло совсем другое, и я так много пропускал мимо глаз легкомысленно: спешил пропускать, гнал все мрачное и обращался к сияющему...» (13;

187) «Я как будто летел куда-то...» (13; 197) «Да, да, это-то "счастье" и было тогда главной причиной, что я, как слепой крот, ничего, кроме себя, не понимал и не видел!» (13; 200) «...Задыхался я и летел, и мне так хотелось лететь, мне так было приятно...» (13; 220) «...Я все еще продолжал лететь, а в душе моей была все та же музыка» (13; 224). «...Осмыслить не могу, что влекло меня, но влекло непреодолимо» (13; 266).

Здесь, представляется, Достоевский более глубоко понимает суть трагедии Шекспира, нежели Шеллинг. Дело в не фатальной силе характера, а в одной из ключевых проблем ренессансной культуры – проблемы забвения христианского догмата о грехопадении. Шекспир изображает человека ренессанса, который, с одной стороны, верит в божественное достоинство человека, с другой стороны, действительность постоянно опровергает эту уверенность. Так и у героя разрушается не только идеал Катерины Николаевны, а идеал вообще человека. Он кричит князю Сергею: «Это только мы с вами святые, а Бьоринг продал же себя. Анна Андреевна продала же себя, а Версиллов...» (13; 265) Разрушается то мироздание, которое в качестве образа жило в сознании Аркадия: «И странно: мне все казалось, что все кругом, даже воздух, которым я дышу, был как будто с иной планеты, точно я вдруг очутился на Луне. Все это — город, прохожие, тротуар, по которому я бежал, — все это было уже не мое» (13; 267)

В третьей части воплощена тема из трагедии Гете «Фауст». Любовь Фауста и Маргариты – та канва, по которой выткана сюжетная линия, связанная с любовью Аркадия к Ахмаковой. Сюжет любви Фауста и Гретхен, в частности момент искушения дьяволом Маргариты и ее спасением, вводит Тришатов (13; 352-353).

Реминисцентна беседа *подростка* с Макаром Ивановичем о тайне. Аркадий понимает тайну как то, что еще не открыто человечеством, и тем самым отрицает принципиальное понимание тайны: «... все эти тайны давно открыты умом, а что еще не открыто, то будет открыто все, совершенно наверно и, может быть, в самый короткий срок» (13; 287). В этом высказывании воссоздается ренессансный пафос безграничного познания мира, свойственный Фаусту в период теоретического познания бытия. Другая реминисценция вводит момент перехода от теории к практике:

«Тем не менее я часто думал о нем (Ламберте. – *С.Ш.*); мало того: думал не только без отвращения, не только с любопытством, но даже с участием, как бы предчувствуя тут что-то новое и выходное, соответствующее зарождавшимся во мне новым чувствам и планам» (13; 283). Выход к практическому постижению жизни в «Фаусте» связан с приобщением героя к силам ада, к Мефистофелю. Образ Ламберта определенными деталями отсылает к образу гетевского Мефистофеля. Ламберт говорит Аркадию в ресторане: «Так ты и женись, нимало не медля, это лучше. Да иначе и нельзя тебе, ты на самом верном остановился. А затем знай, Аркадий, что у тебя есть друг, это я, которого ты можешь верхом оседлать. Вот этот друг тебе и поможет и женит тебя: из-под землю все достану, Аркаша!» (13; 358) Напомним, что Мефистофель берется соединить Фауста с Маргаритой, что для этого он, буквально, из-под земли достает драгоценности. Образ оседланного Ламберта соотносится с полетом Фауста на Мефистофеле.

В сюжете «Фауста» воплощается гностическая идея Я. Беме о соотношении добра и зла, свободы и необходимости. Фауст, в соответствии с этой идеей, движется из утраченного Золотого века через неизбежное изживание зла в практике жизни к восстановлению мировой гармонии. Тему Золотого века в романе раскрывает Версилов. В его рассказе так же, как и в сюжете «Фауста», выявляются мировые периоды: Золотой век Европы – религиозная жизнь Европы, начиная со времен античности; европейская современность – жизнь европейских народов на *новых началах*, жизнь *из себя*, когда француз только француз, а немец только немец; будущая гармония народов, когда они осознают свое бытийственное одиночество на земле, когда это осознание увенчается повторным явлением Христа. Второй период, как и у Беме, осмысливается как период борьбы страстей, в ходе которой совершаются преступления, то есть творится зло. Но творение зла – это исполнение роли, прописанной мировой судьбой: «Им (европейцам. – *С.Ш.*) еще долго суждено драться, потому что они – еще слишком немцы и слишком французы и не кончили свое дело еще в этих ролях. А до тех пор мне жаль разрушения. <...> А им? О, им суждены страшные муки прежде, чем достигнуть царствия божия» (13; 377).

Для избранных же людей, которые носят в себе идею *конечного всепримирения*, и к которым Версилов причисляет себя, предлагается идея практического добра: «А осчастливить непременно и чем-нибудь хоть одно существо в своей жизни, но только практически, то есть в самом деле...» (13; 381).

Подросток готов следовать за Версиловым: «Мне теперь не нужно мечтать и грезить, мне теперь довольно и вас! Я пойду за вами!» (13; 373) Но Версилов уже закончил свои *странствия*: «А мои странствия как раз уже закончились и как раз сегодня...» (13; 373) Под странствиями здесь имеются в виду не столько перемещения в пространстве, сколько странствия духовные: герой желает *практически* осчастливить Софью, мать Аркадия, но дело останавливается на полпути, так как он влюбляется в Ахмакову. Версилов противится этому чувству, так как оно нарушило его свободу – свободу в практической реализации своих идеалов. Он называет возникшую в нем любовь фатумом: «И, уж конечно, это был фатум. Он (Версилов. – С.Ш.) не захотел его, "не захотел любить". Не знаю, смогу ли передать это ясно; но только вся душа его была возмущена именно от факта, что с ним это могло случиться. Все-де, что было в нем свободного, разом уничтожалось пред этой встречей, и человек навеки приковывался к женщине...» (13; 384)

Гуманная, общечеловеческая, любовь к матери Аркадия, любовь *от головы* вынуждена уступить любви к Ахмаковой — любви естественной. *Фатумом* Версилов называет природу, естество, — то начало в себе, с которым он справиться не может. Более всего он оскорблен тем, что, имея над ним такую власть, Катерина Ивановна не являет собой совершенства: «Совершенство? Ее совершенство? Да в ней нет никаких совершенств! <...>. Это – самая ординарная женщина, это – даже дрянная женщина... Но она обязана иметь все совершенства! <...> Потому что, имея такую власть, она обязана иметь все совершенства!» (13; 386) Причина оскорбленности в том, что властная сила естественной любви, с которой он не может справиться, не возвышает героя до совершенства, а, напротив, унижает своей обыденностью, *ординарностью*.

В переживаниях Версилова воспроизводится мировоззрение Фауста, который признает в человеке два начала – возвышенное стремление ввысь – к богам, и низменное естественное влечение:

Как ясно мне тогда, что совершенства
Мне не дано. В придачу к тяге ввысь,
Которая роднит меня с богами,
Дан низкий спутник мне [Гете, 1976, 126].

Дальнейшие события романа свидетельствуют о том, что Версилов не закончил *странствия*, как полагал, но что *фатум* природного влечения опять заявляет о себе, и герой разбивает завещанную ему Макаром Ивановичем икону, тем самым отказываясь от брака с Софьей. Так герой вступает на очередной круг *скитаний*.

Подросток также предпринимает *практическую* деятельность по примирению противоречий между его близкими: «Порешив с этим пунктом, я непременно, и уже настоятельно, положил замолвить тут же несколько слов в пользу Анны Андреевны и, если можно, взяв Катерину Николаевну и Татьяну Павловну (как свидетельницу), привезти их ко мне, то есть к князю, там помирить враждующих женщин, воскресить князя...» (13; 428). Но наряду с этим его влечет к Ахмаковой: «Но ведь я знал, я знал уже и тогда, что все эти вопросы — совершенный вздор, а что влечет меня лишь она, — она и она одна!» (13; 338) В герое смешиваются жажда благообразия и плотоядное чувство: «Когда я очутился на улице идохнул уличного холодного воздуха, то так и вздрогнул от сильнейшего ощущения – почти животного и которое я назвал бы плотоядным. Для чего я шел, куда я шел? Это было совершенно неопределенно и в то же время плотоядно. И страшно мне было и радостно – все вместе» (13; 333). «Жажда благообразия была в высшей мере, и уж конечно так, но каким образом она могла сочетаться с другими, уж бог знает какими, жаждями – это для меня тайна» (13; 307).

И уже теперь Подросток перед решающими событиями романа признает вслед за Версиловым наличие фатума: «Я побежал ободренный, обнадеженный, хоть удалось и не так, как я рассчитывал. Но, увы, судьба определила иначе, и меня ожидало другое – подлинно есть фатум на свете!» (13; 436)

Итак, 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.

Надо сказать, что 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. Если остаться на этом уровне, то следует признать, что части трагедийного, символического, сюжета произведения соединены механистично: каждая часть содержит свое предисловие, в каждой разыгрывается определенный трагедийный сюжет. Тем не менее, произведение обладает органичным единством. Об этом говорится в статье Касаткиной «Роман Ф.М. Достоевского "Подросток": "Идея" героя и идея автора»: «...Достоевский сознательно закладывает в основу романа двойной повествовательный принцип... <...>. То есть на фоне внешней истории, движущей сюжет, развивается и по-настоящему организует роман, его композицию, внутренняя жизнь героя, история его личности» [Касаткина, 2014, 415].

Внутренняя жизнь героя, в свою очередь, 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 мирозерцания.

Так, в третьей части, наряду с трагедийным осознанием событий как фатума тут же появляется и христианское понимание: «Но нас всех хранил Бог и уберег, когда все уже висело на ниточке» (13; 441). Это уже не слепой рок, а забота Бога о человеке – Божий Промысел. Тем самым здесь приоткрывается еще один сюжет – сюжет внутренний, сюжет взаимоотношений человека и Бога. Таким образом, сюжет внутренней жизни героя организован в соответствии с христианскими представлениями о судьбе, согласно которым, соотношение свободы и необходимости видится во взаимодействии человеческой воли и Божьего Промысла. 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»: «Особенно счастлив я был, когда, ложась спать и закрываясь одеялом, начинал уже один, в самом полном уединении, <...>, пересоздавать жизнь на иной лад. Самая яростная мечтательность сопровождала меня вплоть до открытия «идеи», когда все мечты из глупых разом стали разумными и из мечтательной формы романа перешли в рассудочную форму действительности» (13; 73). Источник рождения идеи *жизни из себя*, как заявляет Подросток, жажда могущества. Реминисценции из Библии и Пушкина обнаруживают богоборческий характер идеи. Мотив богоборчества пронизывает главу, в которой Аркадий излагает свою идею.

Стоит отметить, что тема демонизма идеи разворачивается здесь по нарастающей. Сначала герой говорит о способах достижения цели: упорстве и непрерывности. Как он полагает, уличная наука, биржи, банкирское дело, акции покорятся силе его воли: «Ума, что ли, тут так много надо? Что за Соломонова такая премудрость! Был бы только характер; уменье, ловкость, знание придут сами собою. Только бы не переставалось "хотеть"» (13; 70). Упоминание *Соломоновой премудрости* вскрывает богоборческую направленность идеи. Известно, что в книге Притчей Соломоновых

и в книге Премудрость Соломона премудрость заключается в уразумении человеком того, что миром правит Бог и что, следовательно, участь человека зависит от воли Божьей, от степени близости человека к Богу. Другими словами, премудр тот, кто в хаосе жизненных событий способен увидеть действие Промысла Божьего. Выражение: «Ума, что ли, тут так много надо?» — реминисценция из книги Притчей Соломоновых: «Надейся на Господа всем сердцем твоим, и не полагайся на разум твой. Во всех путях твоих познавай Его, и Он направит стези твои» (Притч. 3: 5-6). Напротив, герой полагается на свой ум, на свои силы и занят не поиском воли Божьей, а преследованием своей.

Далее возникает тема могущества. И здесь Аркадий вспоминает монолог Барона из «Скупого рыцаря»:

Могу взирать на все, что мне подвластно.
 Что не подвластно мне? Как некий Демон
 Отныне править миром я могу... <...>
 Мне все послушно, я же – ничему;
 Я выше всех желаний; я спокоен;
 Я знаю мощь мою; с меня довольно
 Сего сознанья... [Пушкин, 1995, т. 6., 110-111]

Как и Подросток, Барон провозглашает полную свободу: «Мне все послушно, я же – ничему». Принимая идею саможизни и могущества, изложенную пушкинским героем, Аркадий соглашается и с демонической ее природой.

Апофеоз могущества видится Подростку в том, чтобы отдать накопленное богатство людям: «Одно сознание о том, что в руках моих были миллионы и я бросил их в грязь, как вран, кормило бы меня в моей пустыне» (13; 76). Эта фраза является реминисценцией из 3 книги Царств на слова Бога к пророку Илии: «И было к нему слово Господне: пойдя отсюда и обратись на восток и скройся у потока Хорафа, что против Иордана; из этого потока ты будешь пить, а воронам Я повелел кормить тебя там. <...>. И вороны приносили ему хлеб и мясо поутру, и хлеб и мясо по вечеру, а из потока он пил» (3 Цар. 17: 2-4, 6). Ворон, кормящий Илию, суть знак Божьего Промысла и Божьего могущества, знак того, что только Богом жив человек. *Подросток* же мечтает питаться сознанием своего могущества.

Как можно заметить, герой последовательно искажает библейские тексты: в таком же ключе, как отмечалось, он истолковывает притчу о блудном сыне (13; 131).

В комментариях к роману в ПСС отмечена только ветхозаветная реминисценция (17; 374). Но здесь явно прослеживается контаминация библейской притчи о блудном сыне и изречения из книги Бытия: «Оставит человек отца и мать свою и прилепится к жене своей...» (Бт. 2: 24) Обращает на себя внимание то, что герой в обоих случаях говорит об уходе от отца, не вспоминая при этом матери.

Так, пусть и в *перевернутом* виде, в сознание героя входит реальность грехопадения, причиной которого, как следует из библейского повествования, стала гордость: Адам и Ева согласились с тем, что они «будут, как боги».

Следующая ступень отпадения связана с темой замещения Бога, с возведением кумира. В романе таким кумиром становится любовь к женщине. Примечательно, что соотнесение женщины с божеством сквозным мотивом проходит через весь роман: «Преимущественно мы говорили о двух отвлеченных предметах – о Боге <...>, и об женщинах» (13; 24). Князь Сокольский называет Версилова *бабьим пророком*. Подросток, в свою очередь, обожествляет Катерину Ивановну: сначала он рисует образ античной богини: «Я никогда не воображал, что у вас такой лоб: он немного низок, как у статуй, но бел и нежен, как мрамор, под пышными волосами» (13; 203). А потом уже говорит о совершенстве своего идеала: «Я приобрел сокровище: мысль о вашем совершенстве. <...>. Ведь вы – святая...» (13; 208)

Языческую подоплеку соотнесения женщины с божеством вскрывает Макар Иванович: «Деньги хоть и не бог, а все же полбога – великое искушение? А тут и женский пол, а тут самомнение и зависть» (13; 311). Он же говорит о духовном законе, что вознамерившийся жить из себя человек неизбежно поклонится идолу (13; 302).

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: «Для чего я шел, куда я шел? Это было совершенно неопределенно и в то же время плотоядно» (13; 333).

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. В начале третьей части герой описывает сон, который он называет пророческим: «Я вдруг очутился, с каким-то великим и гордым намерением в сердце, в большой высокой комнате. <...>. И вдруг входит она. Она смотрит робко, она ужасно боится, она засматривает в мои глаза. В руках моих документ. Она улыбается, чтоб пленить меня, она ластится ко мне; мне жалко, но я начинаю чувствовать отвращение. Вдруг она закрывает лицо руками. Я бросаю "документ" на стол в невыразимом презрении: "Не просите, нате, мне от вас ничего не надо! Мщу за все мое поругание презрением!" Я выхожу из комнаты, захлебываясь от непомерной гордости. <...> Я смотрю на нее и не верю; точно она вдруг сняла маску с лица: те же черты, но как будто каждая черточка лица исказилась непомерной наглостью. "Выкуп, барыня, выкуп!" – кричит Ламберт, и оба еще пуще хохочут, а сердце мое замирает: "О, неужели эта бесстыжая женщина – та самая, от одного взгляда которой кипело добродетелью мое сердце?" <...> Я уже не чувствую ни жалости, ни омерзения; я дрожу, как никогда... Меня охватывает новое чувство, невыразимое, которого я еще вовсе не знал никогда, и сильное как весь мир... о, я уже не в силах уйти теперь ни за что! О, как мне нравится, что это так бесстыдно! Я схватываю ее за руки, прикосновение рук ее мучительно сотрясает меня, и я приближаю мои губы к ее наглым, алым, дрожащим от смеха и зовущим меня губам» (13; 305-306).

Через сон герою открывается гнездящаяся в душе блудная страсть: «Это значит, что все уже давно зародилось и лежало в развратном сердце моем, в желании моем лежало, но сердце еще стыдилось наяву, и ум не смел еще представить что-нибудь подобное сознательно. А во сне душа сама все представила и выложила, что было в сердце, в совершенной точности и в самой полной картине и – в пророческой форме» (13; 306-307).

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.

Истину в романе символизирует *свет*.

Мотив *света* появляется в детском воспоминании Аркадия: когда он причащался Св. Таин в Церкви, насквозь из окна в окно через купол пролетает голубь (13; 92) Здесь прослеживается реминисценция из Евангелия: Христос (в дарах причастия) и голубь указывают на Богоявление. Свет солнца при этом сочетается со светом Христова явления – духовным светом, просвещающим мир. Затем мотив света возникает в описании первой встречи *подростка* с Версильовым: «... горящие и темные глаза и сверкающие зубы» (13; 93).

Так, образ матери в детском воспоминании героя связан с природным и Христовым светом, а образ отца — со светом его глаз и зубов. Источник одного света — природа и Бог, источник другого — человек. И если впечатление от лица матери в сердце Аркадия осталось на *всю жизнь*, то от улыбки Версильова его сердце *взвеселилось*, то есть пришло в движение. Дальнейшее появление мотива света позволяет говорить о том, что свет Христов и свет, исходящий от Версильова, противопоставляются. На световом контрасте выстроена *исповедь* героя перед Версильовым. Описанию сцены *исповеди* предшествуют слова матери: «Христос – отец, Христос не нуждается и сиять будет даже в самой глубокой тьме...» (13; 215) Мотив света в ночи повторяется через несколько страниц, но уже он относится к Версильову: «В его голосе сверкал милый, дружественный ласкающий смех... что-то вызывающее и милое было в его словах, в его **светлом** (выделено мной. – С.Ш.) лице, насколько я мог заметить ночью» (13; 219). Усиливает момент контраста эпизод с поручиком в сцене *исповеди*: Версильов устраивает скандал просящему милостыню поручику. Сцена *исповеди* через мотивы милости и отца соотносится с притчей о блудном сыне – с моментом возвращения сына к отцу и отеческой милости к сыну. Не слу-

чайно Аркадий впервые здесь называет Версилова отцом, что явно перекликается со словами матери о Христе-отце. Но Христос милует, а Версилов поручика – нет. Эта история показывает, что Аркадию нельзя ждать милости от природного отца.

Противопоставление света Христова и света, исходящего от Версилова, создает ситуацию выбора. В концовке романа есть только намеки, позволяющие делать вывод о том, что *подросток* выбрал путь следования за Христом. Одним из таких намеков являются слова о старой и новой жизни, что перекликается с двумя заветами – старым и новым: «Старая жизнь отошла совсем, а новая едва начинается» (13; 451).

Особую значимость в этом контексте, и в контексте всего замысла романа имеет поэтологическая деталь. Напомним, что в начале произведения герой, в соответствии с началами «Поэтики» Аристотеля, в центр повествования ставит события, а не характеры (13; 5).

Изображение характеров, по Аристотелю, уместно как средство выражения событий. Такое понимание соотношения характера и события имеет свою метафизику: так как тайна бытия, именуемая в античности роком/судьбой, проявляется в событиях, то их онтологический статус оказывается в глазах человека античности, язычника, выше характера. И *подросток* начинает свой рассказ, будучи таким язычником. Особенность «Записок» состоит в том, что, хотя это и рассказ о произошедших событиях, автор описывает свои внутренние состояния такими, какими они были в описываемое время: «Но я писал, слишком воображая себя таким именно, каким был в каждую из тех минут, которые описывал» (13; 447). Таким образом, в начале «Записок» изображается языческое мирозерцание и мирочувствие автора, которое постепенно меняется, так что в приведенной цитате он утверждает установку, обратную начальной, — утверждает, что описывает свои внутренние состояния. Изменяется его главный поэтологический принцип: теперь события выявляют внутренний мир героя. Такую же оценку «Запискам» даст и бывший воспитатель *подростка* Николай Семенович: «Вот тогда-то и понадобятся подобные "Записки", как ваши, <...>. Уцелеют по крайней мере хотя некоторые верные черты, чтоб угадать по ним, что **могло таиться в душе иного подростка** (выделено мной. – С.Ш.) то-

гдашнего смутного времени...» (13; 455) Смещение внимания с *события* на *характер* указывает на изменение мирозерцания, которое теперь можно назвать христианским, так как в христианстве тайна бытия раскрывается в человеке – образе и подобии Бога. Если же характеризовать это смещение с поэтологической точки зрения, то здесь наблюдается переход от античного символизма к символизму христианскому, в частности, *духовному символизму*, согласно которому события выявляют содержание *внутреннего человека*.

В «Подростке» впервые у Достоевского, в художественной форме выражается идея связи становления культурных-исторических эпох со степенями/ступенями зрелости человеческой души. Основные ступени духовной зрелости обозначены, как уже писалось, 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.

3.5.5. «Братья Карамазовы»

В романе «**Братья Карамазовы**» *духовный символизм* выражен наиболее полно и многосторонне.

Все уровни произведения – образный, сюжетный, словесный – воплощают в себе христианскую идею спасения. Роман вобрал в себя размышления Достоевского о принципах художественного творчества, науке, о судьбе русского народа и всего мира.

В нашем исследовании будут рассмотрены некоторые аспекты «Карамазовых», так или иначе связанные с символическим мирозерцанием писателя.

Наиболее полно и многосторонне идея спасения в романе воплощается в одноименном мотиве, который, в свою очередь, присутствует как на речевом, так и на образном уровнях произведения.

Сначала обратимся к речевой стороне. Основные действующие лица романа говорят, думают, спорят о цели, характере, сущности спасения, во имя спасения совершают поступки.

Так, например, Катерина Ивановна движима идеей спасения сначала Дмитрия, а затем Ивана Федоровича. Вот что она говорит о Дмитрие: «Он только в отчаянии, но я еще могу спасти (выделено мною. – С. Ш.) его» (14; 135). Идея спасения человечества руководит поступками великого инквизитора (так он сам заявляет): «Говорят и пророчествуют, что ты придешь и вновь победишь, придешь со своими избранниками, со своими гордыми и могучими, но мы скажем, что они спасли лишь самих себя, а мы спасли всех» (14; 236). О спасении спорят братья Иван и Алеша. «Теперь надо постараться тебе о второй твоей половине, и ты спасен. – Уж ты и спасаешь, да я и не погибал, может быть!» (14; 210). Мысль о спасении брата Дмитрия пересиливает в Алеше заботу о Зосиме: «Пусть благодетель мой умрет без меня, но по крайней мере я не буду укорять себя всю жизнь, что, может быть, мог бы что

спасти и не спас, прошел мимо, торопился в свой дом. Делая так, по его великому слову делаю...» (14; 203) О спасении ближних молится Алеша: «Господи, помилуй их всех, <...>. У Тебя пути: ими же веси путями спаси их» (14; 147). В свою очередь, Алеша надеется, что Зосима спасет его, Алешу, от брата Ивана. «Да, да, это он, это Pater Seraphicus, он спасет меня... от него и навеки» (14; 241).

Спасение Руси, русского народа, русского человека – одна из главных тем «Бесед» Зосимы. Спасение человека старец видит в покаянии, которое одно только и может избавить от губительного уныния перед тяжестью грехов (14; 290). На покаянии основан подвиг иноческий, и уже от иноков выйдет спасение Руси (14; 284) А раз иноки все вышли из народа, то и спасение Руси, в конечном счете, выйдет из народа (14; 285).

Спасение Руси мыслится в «Беседах» в духе православной идеи спасения, которая реализуется в соработничестве Бога и человека: «А Россию спасет Господь, как спасал уже много раз. Из народа спасение выйдет, из веры и смирения его» (14; 286). «Но спасет Бог людей своих, ибо велика Россия смирением своим» (14; 286).

Достаточно высокая частота употребления слова *спасение* наблюдается в книге «Митя». Старший брат Карамазов ищет деньги, которые, как он считает, его спасут (14; 329). В этих целях он обращается к купцу Самсонову, в котором видит своего спасителя (14; 335). После одного купца Митя пытается обрести спасителя в лице другого купца – Лягавого: «На усиленные просьбы Мити сводить его к Лягавому сейчас же и "тем, так сказать, спасти его", батюшка хоть и заколебался вначале, но согласился...» (14; 338) Разочаровавшись в Лягавом, Митя впадает в отчаяние. И здесь, как сказано, его спасают проезжие (14; 342).

Следующим «спасителем» героя объявляет себя мадам Хохлакова (14; 348). Обращается к Алеше с просьбой о спасении Лиза Хохлакова: «Алеша, спасите меня! – вскочила она вдруг с кушетки, бросилась к нему и крепко обхватила его руками. – Спасите меня, – почти простонала она» (15; 25). Алеша, в свою очередь, надеется услышать спасительные слова для Лизы от брата Ивана: «Я, напротив, от тебя хотел что услышать...чтобы спасти ее» (15; 38).

О спасении жизни рассуждает Смердяков: «...если этого похвального солдата подвиг был и очень велик-с, то никакого опять-таки, по-моему, не было бы греха и в том, если б и отказаться при этой случайности от Христова примерно имени и от собственного крещения своего, чтобы спасти тем самым свою жизнь для добрых дел, коими в течение лет и искупить малодушие» (14; 117).

Катерина Ивановна считает, что купец Самсонов в свое время спас Грушеньку (14; 138) Затем Катерина Ивановна призывает Грушеньку к спасению Мити (14; 139) А уже в эпилоге Грушенька говорит Катерине Ивановне: «Вот спаси его (Митю. – С. Ш.), и всю жизнь молиться за тебя буду» (15; 188).

Основная цель речи прокурора заключается, по его словам, в *спасении общества* (15; 123). Заканчивается речь прокурора образом России. И здесь появляется мотив спасения: «От ужаса, а может, и от омерзения к ней (к России. – С. Ш.), да и то еще хорошо, что сторонятся («другие народы». – С. Ш.), а, пожалуй, возьмут да и перестанут сторониться, и станут твердою стеной перед стремящимся видением, и сами остановят сумасшедшую скачку нашей разнузданности в видах спасения себя, просвещения и цивилизации!» (15; 150)

О «спасении» души Мити заботится адвокат. Он обращается к присяжным: «Но хотите ли наказать его (Митю. – С. Ш.) страшно, грозно, самым ужасным наказанием, какое только можно вообразить, но с тем, чтобы спасти и возродить его душу навеки?» (15; 172-173) В заключение Фетюкович говорит об отличии суда русского от суда у других народов: «Мне ли, ничтожному, напоминать вам, что русский суд есть не кара только, но и спасение человека погибшего!» (15; 173)

Мы привели далеко не все случаи использования слова *спасение*, но уже этих примеров достаточно, чтобы сделать некоторые предварительные выводы.

Перечисленные персонажи наполняют слово *спасение* различным значением. Можно сказать, что одно и то же слово/понятие существуют в различных контекстах. Наиболее авторитетный из них в романе «Братья Карамазовы» – евангельский, для которого характерна парадоксальность мышления. Смысловым и духовно-нравственным камертоном здесь является цитата из Евангелия от Матфея о пшеничном зерне, помещенная в эпиграф: жизнь оказывается неразрывно связанной со

смертью, более того, без смерти зерна невозможна жизнь. Слова о жизни зерна после его смерти указывают на основные константы бытия человечества после грехопадения: умерщвление страсти/греха означает жизнь для Царства Небесного, и, наоборот, жизнь по страстям подразумевает смерть для Царства Небесного.

Подобный парадоксализм положен в основу напутственного слова Зосимы, обращенного к Алеше: «Горе узришь великое и в горе сем счастлив будешь. Вот тебе завет: в горе счастья ищи» (14; 71-72).

Евангельский контекст спасения проявляется и в слове автора-повествователя о старчестве: «Старец – это берущий вашу душу, вашу волю в свою душу и в свою волю. Избрав старца, вы от своей воли отрешаетесь и отдаете ее ему в полное послушание, с полным самоотрешением. Этот искус, эту страшную школу жизни обрекающий себя принимает добровольно в надежде после долгого искуса победить себя, овладеть собою до того, чтобы мог наконец достичь, чрез послушание всей жизни, уже совершенной свободы, то есть свободы от самого себя...» (14; 26) В данном случае мы имеем оппозицию воля/послушание или свобода/рабство. Истинная свобода проявляется в отдании своей воли Богу (через послушание старцу), а рабство здесь тесно связано со своеволием.

На чем же основывается указанная парадоксальность? На вере в существование, помимо мира земного, мира небесного с его иными, духовными, законами.

Для художественного мира романа «Братья Карамазовы» указанные основания являются определяющими. Так, например, падение Алеши на землю в дольном мире одновременно оказывается восстанием, рождением души для мира горнего, небесного. Происходит так потому, что, как сказано, душа его трепетала, «соприкасаясь мирам иным» (14; 328). Обретение себя для жизни в мире небесном и означает спасение.

Но есть в романе и другие контексты спасения. На иное понимание спасения настраивают читателя два образа, помещенные автором в первой книге «История одной семейки». Первый образ относится к Федору Павловичу: «Федор Павлович узнал о смерти своей супруги (Аделаиды Ивановны. – С. III.) пьяный; говорят, по-

бежал по улице и начал кричать, в радости воздевая руки к небу: «Ныне отпускаеши»...» (14; 9)

Как известно, «ныне отпускаеши» – это слова, сказанные Симеоном-Богоприимцем при встрече с младенцем-Христом. Здесь стоит вспомнить предание, согласно которому, Симеон был одним из семидесяти двух старцев, переводчиков книг Ветхого Завета с древнееврейского языка на древнегреческий. Он перевел книгу пророка Исайи и усомнился в пророчестве о рождении Спасителя. Тогда явился ему ангел и предсказал, что Симеон не умрет до тех пор, пока своими глазами не увидит исполнения пророчества. Таким образом, встреча Симеона с младенцем Иисусом означает одновременно и рождение Спасителя, и смерть Симеона. И здесь, как видно, жизнь и смерть сопряжены парадоксально: смерть Симеона означает наступление, рождение вечной жизни. Слова старца – это одно из первых свидетельств приближения Царства Небесного к человечеству, в свете которого жизнь и смерть приобретают истинный смысл. Напротив, Федор Павлович приветствует словами «ныне отпускаеши» не рождение другого, а его смерть. Более того, эти слова оказываются лишенными евангельского символизма и прочитываются стариком Карамазовым буквально: смерть жены означает для Федора Павловича свободу от супружеских обязанностей, то есть жизнь по собственной воле.

Данные эпизоды каждый по-своему подготавливают читателя к тому, что в романе евангельские слова о жизни и смерти зерна могут подвергаться сомнению, что Христос, по слову Богоприимца, может оказаться оспариваемым — *пререкаемым*.

Стоит говорить и еще об одной особенности *пререкаемых* контекстов спасения: спасение вне Христа в произведении видится действующими лицами в категориях одномерного, исключительно земного бытия.

Такое понимание присуще Федору Павловичу: «Я, милейший Алексей Федорович, как можно дольше на свете намерен прожить...» (14; 157-158).

Одномерное понимание спасения свойственно и лакею Смердякову, так как ради спасения земной жизни он считает возможным отречение от веры. Правда, лакей выставляет в оправдание тезис о добрых делах, которые, якобы, могут иску-

пить грех вероотступничества. Но ход событий свидетельствует о том, что земные удовольствия являются единственной ценностью Смердякова. Гедонистический гимн звучит в песне лакея:

Сколько ни старайся
 Буду удаляться
 Жизнью наслажда-а-аться
 И в столице жить!
 Не буду тужить.
 Совсем не буду тужить,
 Совсем даже не намерен тужить! (14; 206).

А до этого он поет песню, в которой рефреном звучат слова Христовой молитвы «Господи, помилуй». Но помиловать «любимую» и себя Смердяков просит не для Царствия Небесного, а, опять же, для здоровья: «Была бы моя милая здорова» (14; 204).

Не руководствуется христианскими чувствами купец Самсонов, когда он, как говорит Катерина Ивановна, «спасает» Грушеньку от самоубийства. Купец спасает девушку от физической смерти, но ввергает ее в смерть духовную.

Оппозиции страдание/счастье, свобода/рабство входят структурными элементами в идею спасения, изложенную в поэме «Великий инквизитор». Как и Зосима, инквизитор связывает счастье со страданием, а свободу с рабством. Но если в христианской идее спасения данные полярности разрешаются в Личности Иисуса Христа, то здесь во главу угла поставлен человек, возведенный до абсолюта, другими словами, человекобог. Отсюда следует, что земное, природное, в человеке берет на себя функции небесного, духовного начала, отчего падший в грехе, подчиненный стихии страстей человек объявляется нормой. Понятно, что такому человеку не под силу вынести Христову свободу, о чем и говорит инквизитор (14; 232)

Христова свобода, по мнению инквизитора, делает человека рабом, а освободить его может свобода от выбора между добром и злом. Это свобода в грехе. Соответственно, счастье в таком случае возможно только в отказе от страданий, связанных, прежде всего, с муками совести (14; 236).

В инквизиторской «сотериологии» отсутствует парадоксальное столкновение жизни и смерти: они сменяют одна другую. Но без смерти, как сказано в эпитафии,

невозможна жизнь. Таким образом, в человекобожеской идее спасения не происходит главного – спасения, так как все заканчивается не жизнью, а смертью.

Мотив *спасения* выражен в романе «Братья Карамазовы» многосторонне и многосложно. Особым образом с идеей спасения связан мотив *веры*. Вера, по христианскому вероучению, дверь к Богу, это естественное свойство человеческой души, насажденной Богом при сотворении ее. Это свойство было избранно Иисусом Христом при искуплении для привития человеку благодати. Таким образом, вера была избрана Богом в качестве орудия спасения человека. Доверившись словам дьявола, люди пали в грехе, верую же в Слово Божие спасаются от греха.

В романе *вера* является важнейшей категорией сознания героев. Так, например, Алеша с горестью для себя отмечает, что его брат Иван в Бога не верит. Бог и *вера* в Него мучают Митю. Между верой и неверием водит бес Ивана Федоровича. С другой стороны, *вера* служит одним из принципов построения образной системы романа. Именно через *веру* герои обретают способность видения рая на земле. Отсутствие же *веры* оставляет человека в скотоподобном мраке неведения, страсти и обособленности.

Размышление о вере помещено в первой книге «История одной семейки» в главке «Старцы»: «Истинный реалист, если он не верующий, всегда найдет в себе силу и способность не поверить и чуду, и если чудо встанет пред ним неотразимым фактом, то он скорее не поверит своим чувствам, чем допустит факт. Если же и допустит его, то допустит как факт естественный, но доселе лишь бывший ему неизвестным. В реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры. Если реалист раз поверит, то он именно по реализму своему должен непременно допустить и чудо. Апостол Фома объявил, что не поверит, прежде чем не увидит, а когда увидел, сказал: «Господь и Бог мой!» Чудо ли заставило его уверовать? Вероятнее всего, что нет, а уверовал он лишь единственно потому, что желал уверовать и, может быть, уже веровал вполне, в тайнике существа своего, даже еще тогда, когда произносил: "Не поверю, пока не увижу"» (14; 25).

Как видно, вера здесь осмыслена в связи с чудом. Вера оказывается средним членом между желанием веры и плодом ее (чудо, откровение). Желание веры сделало способным апостола Фому к принятию откровенной Истины. Такая духовная закономерность в обретении веры свойственна героям романа. В согласии со святоотеческой традицией желание веры у героев Достоевского и, соответственно, ее возрастания связаны с творением заповедей, первая из которых – заповедь *покаяния*.

Покаяние же, в свою очередь, связано с началом самоотвержения, отказа от следования собственной, павшей в грехе воле. Так, с самоотвержения начинается свой путь к Богу главный герой Алеша: «Алеше казалось даже странным и невозможным жить по-прежнему. Сказано: "Раздай все и иди за мной, если хочешь быть совершен"» (14; 25). Здесь приведены слова из Евангелия, сказанные Христом богатому юноше, который не смог отказаться от богатства, то есть, по сути дела, не смог отказаться от жизни по своей воле. Эта фраза близка по значению и дополняется другими словами Христа: «Если кто хочет идти за Мною, отвергнись себя и возьми крест свой и следуй за Мною: Ибо тот, кто хочет душу свою сберечь, то потеряет ее, а кто потеряет душу свою ради Меня, то обретет ее» (Мат. 16: 24 – 25).

В образном мире романа самоотвержение выражено через мотив *послушания*, которое предшествует или сопутствует вере. Связь послушания и веры, обусловленность появления веры наличием послушания намечены в «Беседах и поучениях» Зосимы. Вот как рассказывается об обретении веры братом Зосимы Маркелом: «Стала матушка плакать, стала просить брата <...>, чтобы поговел и причастился святых Божиих тайн. <...>. Услышав, рассердился и выбранил храм Божий, однако задумался <...>. Прошло дня три, и настала страстная неделя. И вот брат со вторника пошел говеть. “Я это матушка собственно для вас делаю, чтобы обрадовать вас и успокоить”, – сказал он ей. <...>. Изменился он весь душевно – такая дивная началась вдруг в нем перемена!» (14; 261)

В сюжетно-образном строе романа выражено несколько идей спасения. Достоевский здесь использует художественный прием, опробованный им в «Подрост-

ке»: 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. В свою очередь, 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.

Античные представления о спасении символически выражаются в произведении посредством мистериальной античной мифологии, в частности, в элевсинских мистериях. Католические особенности понимания пути спасения прослеживаются в аллюзиях на творчество Данте и на образ католического святого Франциска Ассизского. Христианская, православная, идея спасения связана с вехами и событиями Священной истории.

В свернутом виде тема пути и беспутий в свете спасения прослеживается в эпитафии и письме Достоевского к Алексею от 1876 года.

Эпитафия, содержащий в себе отрывок главы 12-й от Иоанна, отправляет нас к проповеди Спасителя, в которой изложена христианская историософия. В словах Спасителя, обращенных к эллинам, раскрывается Домостроительство Сына Божьего, включающего в себя Крестную смерть, Воскресение (Ин. 12: 24-25) и Вознесение (Ин. 12: 32). Боговоплощением человек призван к спасению, а Вознесение делает спасение человека возможным (Ин. 12: 32). История человечества – ответ человека

Богу. Конец наступит во времена Второго Пришествия Господа, когда и будет суд Миру (Ин. 12: 48). В главе от Иоанна намечены возможные ответы человека Богу: ищущие истину – язычники, верные слову Божьему – христиане, неверующие в Бога, противящиеся Слову Божьему – богоборцы.

Достоевский, надо думать, обратил внимание на возможные ответы человека на Божье Слово. Это можно видеть из письма Достоевского к Алексею: «Если притом не будет жизни духовной, идеала Красоты, то затоскует человек, умрет, с ума сойдет, убьет себя или пустится в языческие фантазии» (29₂; 85).

Для сознания Мити определяющими становятся ключевые слова и образы мифологии и мистериального символизма античности. Сознание Ивана сформировано на началах европейской ренессансной культуры. И, наконец, образ Алеши связан с христианской идеей спасения.

Обусловленность образа Мити языческим мифом выясняется в прочувствованном цитировании героем стихотворения Ф. Шиллера «Элевзинский праздник».

Дневное, олимпийское мирозерцание не вполне удовлетворяло древних греков, так как внутри этого сознания человек не получал ответа на самый насущный вопрос о загробной жизни. Об этом говорит Н. Арсеньев, который, соглашаясь с общепризнанным мнением о «солнечности», радостности, гармоничности древнегреческого мироощущения, отмечает у греков и струю пессимизма, без учета которой, по мнению автора, нельзя в полноте понимать характер человека времен античности: «И вот мы слышим или стоны скорби и отчаяния, или ходячие формулы безрадостной, безобразной покорности судьбе и неизменяемому закону вещей. Но наряду с этим в измученных душах нарастает жажда жизни, жажда лучшей участи за гробом, стремление не к эфемерному бытию, а к подлинному и повышенному бытию, к преодолению смерти в полноте блаженной смерти. Верующие души древней Греции искали ее в элевсинских мистериях и в таинствах, связанных с культом Диониса» [Арсеньев, 1992, 456].

Стихотворение Шиллера передает основные моменты, связанные с элевсинской мистерией.

Сначала изображается жизнь людей без направляющей и вдохновляющей помощи богов — жизнь полная страданий и отчаяния. Затем появляется богиня земли Деметра, что указывает на начало мистерии. Богиня восстанавливает утраченную радость, что означает возвращение к олимпийскому солнечному сознанию, но уже с приобретенным знанием о загробном мире.

Непосредственно перед самим праздником происходила некая прелюдия к нему (с 5 сентября по 5 октября): «Ее (мистерии. – С. III.) кульминационной точкой была торжественная процессия 19 числа, двигавшаяся в Элевсин из Афин, со священными тайными предметами элевсинского культа <...>, скрытыми от всех взоров в священных корзинах (предварительно, за несколько дней, перед этим, эти «священные предметы» доставлялись из Элевсин в Афины, теперь же они с торжеством возвращались обратно). Процессию возглавляла колесница юного бога Иакха, позднее Вакха, Диониса. Процессия двигалась медленно, ибо сопровождалась религиозными плясками, пением, игрою флейт и часто останавливалась. <...> Поэтому, несмотря на всего 20 км расстояния от Афин, она достигала Элевсина лишь к вечеру. <...> Зажигались факелы и лампы. И с громким пением до поздней ночи плясали достигшие желанной цели верные вокруг священного элевсинского ключа <...>, потрясая факелами и призывая Иакха–Диониса» [Арсеньев, 1992, 457].

Далее начиналось само мистическое действие, которое разворачивалось уже по ту сторону ограды. В чем же оно заключалось? Считалось, что от подземных божеств – владык подземного царства, царства мертвых – от этих божеств, с которыми человек входил в близкое соприкосновение в элевсинском культе, зависело назначить человеку ту или иную участь за гробом [Арсеньев, 1992, 458]. Каким же образом такая цель могла быть достигнутой? «...Можно с очень большой степенью уверенности предполагать (на основании некоторых сообщений христианских писателей), а также умышленно неясной и темной формулы мистерий, сохраненной у Климента Александрийского, что важнейшим священным символом в элевсинских мистериях было изображение женского члена великой богини (Деметры. – С. III.), и что мист, вынув его (женский член. – С. III.) из священного ящика и прикасаясь (как на это намекает сакральная формула), входил в отношение сыновства к божествен-

ной матери, таинственно из нее рождался. <...>. Это интимнейшее объединение с божеством было приобщением к божественной жизни; а в этом приобщении был залог для чаяний светлого повышенного существования за гробом» [Арсеньев, 1992, 459-460].

Главное назначение мистерии — теснейшее приобщение, вплоть до физического, к божественной жизни подземных богов — богов, символизирующих природу с ее годовым циклом умирания и возобновления растительной жизни. Посредством мистерии человек приобщался к стихийной силе природы, которая умирая, всякий раз возрождается вновь [Арсеньев, 1992, 592].

Распадение/умирание и воссоединение/возрождение в ходе развития культа Диониса начинают осознаваться человеком античности как особые состояния бога — устроителя мира. В *орфических таинствах* божественная жизнь понимается как периодическая смена раздробления и воссоединения. Переход от одного состояния в другое фиксируется сменой имен — раздробление именуется Дионисом, единство именуется Аполлоном/Фебом [Арсеньев, 1992, 596].

Цель развития мира заключается в возвращении к «полному единству». Достигается это возвращение растворением всего существующего в «изначальную, единую мировую основу», а совершается силой *любви* [Арсеньев, 1992, 597-598].

Мысли и поступки Дмитрия Карамазова, начиная с его исповеди перед Алешей и вплоть до ареста, развиваются и совершаются в мистериальной логике и фактической последовательности таинства элевсинской мистерии.

Сначала герой констатирует униженность человека: «Страшно много человеку терпеть, страшно много ему бед! <...>. Я, брат, почти только об этом и думаю, об этом униженном человеке, если только не вру» (14; 98).

Путь к спасению старший Карамазов видит в мистериальной системе координат — он должен вступить в союз с землей, но не знает, как это сделать: «Но только вот в чем дело: как я вступлю в союз с землею навек?» (14; 99) Поиски Митей денег возводятся героем до высот метафизических вопросов: «Тогда, о, тогда начнется тотчас же совсем новая жизнь. Об этой другой, обновленной и уже "добродетельной

жизни <...>" он мечтал поминутно и исступленно. Он жаждал этого воскресения и обновления» (14; 330).

Митя ищет приобщения к стихийным силам природы, что выражает гимн Шиллера «К радости». Это бурление природных сил и называется радостью:

Душу божьего творенья
Радость вечная поит,
Тайной силою броженья
Кубок жизни пламенит... (14; 99)

В человеке сила природы проявляется в движении страстей, главная из которых – любовь. Митя мучается тем, что в любви и в ее стремлении к красоте, наряду с возвышенными чувствами, тут же обнаруживаются и самые низкие желания. Герой называет себя сладострастным насекомым (14; 100)

В борении между любовью и ненавистью, между сердечной чистотой и низостью проходит жизнь человека. Когда движение чувств и борений достигает пика, он испытывает восторг, который, предполагается, символизирует приобщение к силам природы, а значит и к изначальному единству мира. Митя точно передает это мироощущение, когда рассказывает Алеше историю взаимоотношений с Катериной Ивановной. В герое борются низкое желание овладеть девушкой с желанием помочь ей в беде. И когда побеждает чистое желание, он испытывает восторг: «Когда она выбежала, я был при шпаге; я вынул шпагу и хотел было тут же заколоть себя, для чего – не знаю, глупость была страшная, конечно, но, должно быть, от восторга. Понимаешь ли ты, что от иного восторга можно убить себя...» (14; 106).

Мысль о самоубийстве постоянно живет в Мите и всякий раз возникает на вершине благородных чувств и решений, когда он дает деньги Катерине Ивановне, необходимые для спасения чести ее отца, когда принимает решение самоустраниться и не мешать счастью Грушеньки. Идея самоубийства также принимает литературную форму: она является в образе *вечно юного Феба*. Феб, напомним, символизирует единство мира в его чистоте.

Так за внешним сюжетом встает метасюжет, связанный, как мы увидим, с культурами античности — это элевсинские мистерии, орфические таинства и др. И если внешний сюжет складывается по «логике» внезапно возникающих обстоятель-

ств, то внутренний сюжет, до покаяния Мити (сон про дите), организован в мистериальной логике.

Ступени посвящения в мистирию, составляют основу метасюжета, связанного с Митей. Герой последовательно движется от разочарования в гармонии бытия к обращению и посвящению в мистирию и в итоге должен обрести радость новой жизни.

Обращение Мити к купцу Самсонову за помощью символизирует первую ступень посвящения. Стены в комнате Самсонова, отделанные под мрамор, и характерная неподвижность лица вместе с большими ногами самого купца, даже само имя главы города (Кузьма с греческого – космос) – все эти детали указывают в лице Самсонова как на космос, так и на одну из основных особенностей этого космоса, — его статичность, духовную неподвижность. Потому и лицо у купца «оставалось неизменным и холодным, как у истукана» (14; 334). Соответствует событию и обстановка в комнате Самсонова: «Зала эта, в которой ждал Митя, была огромная, угрюмая, убивающая тоской душу комната, в два света, с хорами, со стенами «под мрамор» и с тремя огромными хрустальными люстрами в чехлах» (14; 334). Самсонов отказывается помогать герою, но отправляет его к купцу Лягавому. Встреча с последним не решает проблем Мити. Напротив, совершив круг, на что указывают часы, заложенные старшим из братьев Карамазовых ради поездки к Лягавому, и точно такие же часы у самого Лягавого, Митя испытывает чувство унижения, весьма похожее на унижение героя стихотворения Шиллера.

Блуждания по лесу, в свою очередь, символизирует духовное блуждание Мити.

Следующая ступень посвящения – обращение к хтоническим богам, к обитателям мрачного Аида, к земле. Первое приобщение совершается через священнослужителя, каковыми, например, являлись пифии.

Такой *пифией* в романе оказывается мадам Хохлакова. Митя идет к ней с просьбой о трех тысячах. В разговоре героя с Хохлаковой возникает образ пифии – предсказательницы судьбы. Подобно древним пророчицам мадам Хохлакова восклицает: «...я все знаю наперед. Я давно взяла вашу судьбу в соображение, Дмитрий

Федорович, я слежу за нею и изучаю ее <...> я вас спасу, <...> но надо, чтобы вы меня послушались!» (14; 347-348) Мадам Хохлакова во время разговора машет руками и кричит в восторге, прорицая: «В Сибирь, на золотые прииски!» (14; 348). Достоевский точен: приобщение к подземному миру древние греки выразили в мифе о Золотом Руне, путешествие за которым оказывается сошествием в Аид [Мифологический словарь, 1991, 57]. Поиски Золотого Руна (золотые прииски в романе) символизируют поиски смысла жизни. Получается, что мадам Хохлакова посылает Митю в Аид. Выйдя от нее, Митя погружается во тьму, видимо, во тьму подземелья: «Митя плюнул и быстрыми шагами вышел из комнаты, из дому, на улицу, в темноту» (14; 351).

Последняя ступень посвящения связана с непосредственным участием в мистерии. Оргию в Мокром можно отождествить с элевсинской мистерией, сроки которой, кстати сказать, совпадают со сроками поездки в Мокрое – это начало осени. Кульминация праздника начиналась с праздничного шествия из Афин в Элевсин. Процессия сопровождала «священные предметы», скрытые от взоров профанов в священных корзинах. Подобно тому и Митя приказывает положить в ящики вино угощения. Приказчики, как видит чиновник Перхотин, обманывают Митю. Чиновник пытается помочь ему. Но приказчики укрываются за *тайной*: «Ему (Перхотину. – С. III.) тотчас же объяснили суетившиеся приказчики со слащавою речью, что в этом первом ящике всего лишь полдюжины шампанского и «всякие необходимые на первый случай предметы» из закусок, конфет, монпансье и прочее. Но что главное «потребление» уложится и отправится сей же час особо, как и в тогдашний раз, в особой телеге и тоже тройкой...» (14; 365) К вечеру, согласно обряду, Митя добирается до Мокрого. Интересна цель поездки героя: он едет, помимо всего прочего, на встречу с Фебом. Три раза повторяется имя древнегреческого бога за время сборов героя: «Я златокудрого Феба и свет его горячий люблю...» (14; 363) «Миша поди сюда, выпей ты мне этот стакан, за Феба златокудрого, завтрашнего... (14; 366) «И странно было ему (Мите. – С. III.) это мгновениями: ведь уж написан был им самим себе приговор пером на бумаге: "казню себя и наказую"; и бумажка лежала тут, в

кармане его, приготовленная; ведь уж заряжен пистолет, ведь уж решил же он, как встретит он завтра первый горячий луч "Феба златокудрого" ...» (14; 370)

В данном случае Митя испытывает те же чувства и ставит перед собой те же цели, что и участник элевсинских мистерий: возвращаясь от хтонических богов к богам небесным (к «златокудрому Фебу», то есть Аполлону), участник мистерий соединяет в себе землю и небо или, иными словами, приобщается к гармоническому, целому, единому бытия. Но прежде происходит оргия в Мокром, которая начинается с призывания Диониса: «Началась почти оргия, пир на весь мир. Грушенька запрыгала первая, чтоб ей дали вина: "Пить хочу, совсем пьяная хочу напиться, чтобы как прежде, помнишь Митя, помнишь, как мы здесь тогда спознавались!" Сам же Митя был как в бреду и предчувствовал "свое счастье"» (14; 390). Как известно, Дионис является богом вина, виноделия. Митя называет Грушеньку царицей – так в сцене гуляния в Мокром возникают образы Диониса и Деметры. В этом смысле значимо имя героя – Митя, – связанное с элевсинской мистерией (Дмитрий с греческого – рожденный Деметрой).

Как уже отмечалось, последний, решающий акт мистерии – инициация, через которую посвященные входили в «самую тесную, самую непосредственную связь с божеством, что выражалось прикосновением к изображению женского члена Деметры. Точно так происходит и в Мокром: «Митя, отведи меня... возьми меня, Митя, – в бессилии проговорила Грушенька. Митя кинулся к ней, схватил ее на руки и побежал со своею драгоценною добычей за занавески. <...>. Но пир в зале гремел и продолжался, загремел еще пуще. Митя, положил Грушеньку на кровать, и впился в ее губы поцелуем» (14; 398).

Далее, как верил герой, его должно было ожидать утро со «златокудрым Фебом», то есть возвращение из Аида к солнцу, к Аполлону, а по факту – самоубийство.

Формально в языческих мистериях реализуется идея жизни через смерть, идея спасения, так как в них, по вере язычников, осуществляется слияние неба и земли, Олимпа и Аида. Растворив себя в природе, человек с каждой осенью умирает, чтобы с каждой весной возродиться вновь. Заметим, что уход от Зевса в Аид и возвраще-

ние к Аполлону, «златокудрому Фебу» сопровождается определенное психологическое состояние. Тут нужно различать два момента: переживание душевного возбуждения (экстаз) и его успокоительное разрешение (катарсис). Возвращение к Фебу сопровождается катарсисом.

Но в романе подобного очищения не происходит. Вместо Феба моросит дождь, и являются служители закона и арестовывают Митю. Торжество оборачивается унижением. Героя ожидает позор раздевания и мытарства допроса.

Мистериальный сюжет указывает на внутреннее состояние Мити: с одной стороны, он мучается вопросами добра и зла, ищет истину, ищет освобождения от насилия страстей; с другой стороны, герой в этих поисках надеется на себя – на свои природные силы. Жизненное целеполагание с опорой на собственные силы обличает языческое мироощущение. В романе «Подросток» изображено действие духовного закона, по которому философия жизни *из себя* неизбежно приводит к тому, что человек создает идола, которого затем притязает подчинить себе. Только если в «Подростке» действие этого закона изображается в контексте идеи судьбы/промысла, то в «Карамазовых» таким контекстом оказывается идея спасения.

Идолом Мити становится любовь к Грушеньке, которую он стремится сделать *своей драгоценной добычей*. Так человек доходит до животного образа жизни.

Образ Ивана связан с ренессансным абсолютизировано-личностным мировидением.

Он прибывает в город, чтобы сказать его жителям: все позволено, — и, тем самым, приблизить наступление и новой жизни, жизни без Бога, и рождение нового человека — человекобога (15; 83).

Исповедь Ивана перед Алешей, также как и Митина, носит литературный характер, но это образы и действительность не античности, как у старшего брата, а образы и реалии европейской культуры средневековья и ренессанса.

В поэме «Великий Инквизитор» повторяется сюжет «Элевзинского праздника» Шиллера — к униженному и страдающему человечеству приходит Бог, но если Митя мучается тем, что не знает, как ему войти в тесное отношение с Богом, как ему найти *союз с землей*, то Иван рассказывает историю отказа от Бога.

Принципиальным моментом этой истории является то, что она оказывается тесно связанной с *католической* темой. *Католическое* содержание поэмы особенно ярко обнаруживается в сцене теофании – явлении Христа народу.

Вообще в романе изображены два явления Иисуса Христа – в поэме Ивана и в видении-сне Алеши. Одна теофания – литературная – связана с католической традицией. Другая – реальное событие – описана в традиции православной духовности. Религиозный контекст задает сюжет противостояния теофаний.

Но здесь сразу возникает вопрос: насколько правомерно относить «Легенду о великом инквизиторе» к католической вере? Исследователями неоднократно высказывалась мысль, что «Легенда» не является критикой католичества. Н.А. Бердяев одним из первых утверждал, что поэма Ивана есть критика более социализма, нежели католичества [Бердяев Н.А., 208]. У этого утверждения есть серьезные основания. Достаточно указать на восклицание Алеши: «Это Рим, да и Рим не весь, это неправда – это худшее из католичества, инквизиторы, иезуиты!» (14; 237)

Казалось бы, такой взгляд подтверждается словами самого Достоевского. В письме к К.Н. Победоносцеву от 19 мая 1879 года он разъяснит, что смыслом пятой книги «Братьев Карамазовых» под заглавием «Pro и contra», где Иван Карамазов рассказывает поэму «Великий инквизитор», является богохульство, которое исповедуют «деловые социалисты»: «Богохульство это взял, как сам чувствовал и понимал, сильней, то есть так именно, как происходит оно у нас теперь в нашей России у *всего* (здесь и далее курсив Ф.М. Достоевского. – С.Ш.) (почти) верхнего слоя, а преимущественно у молодежи, то есть научное и философское опровержение бытия Божия уже заброшено, им не занимаются вовсе теперешние *деловые социалисты* <...>. Зато *отрицается* изо всех сил создание Божие, мир Божий и *смысл его*» (301; 66). В следующей книге «Русский инок» изображается «опровержение» богохульства. Опровержение это «явится в последнем слове умирающего старца», то есть старца Зосимы (301; 66). Таким образом, из слов Достоевского можно сделать вывод, что «богохульные» идеи «деловых социалистов» противопоставлены в романе христианству.

Близкую этой точку зрения излагает Т.А. Касаткина – она полагает, что образ старца Зосимы Достоевский создавал в «прямой связи с св. Франциском» — католическим святым [Касаткина Т.А. 2015; 167]. Иван Карамазов называет Зосиму *Pater Seraphicus* – серафическим отцом. Так называли как раз Франциска Ассизского: «*Pater Seraphicus* во всех трех случаях (у Гете, у Достоевского и как именование св. Франциска) становится посредником, являющим горнее дольнему и дольнее горнему» [Касаткина, 2015, 169]. При таком подходе из сознания исследователя уходит важнейшая для понимания образа Великого инквизитора тема различения православия и католичества. Напротив, получается, что христианские конфессии в художественном мышлении Достоевского противопоставлены «богохульству» «деловых социалистов».

И это при том, что в «Дневнике писателя» за 1877 год, непосредственно перед началом работы над последним романом, писатель указывает на принципиальное различие католичества и православия. Говоря о мировых идеях «всемирного единения», он противопоставляет идею языческого (древний Рим) единения в форме единой монархии идее духовного единения в христианстве: «Древний Рим первый породил идею всемирного единения людей и первый думал (и твердо верил) практически ее выполнить в форме всемирной монархии. Но эта формула пала пред христианством, — формула, а не идея. Ибо идея эта есть идея европейского человечества, из нее составила его цивилизация, для нее одной лишь оно живет. Пала лишь идея всемирной *римской* (курсив Достоевского. – С.Ш.) монархии и заменилась новым идеалом всемирного же единения во Христе. Этот новый идеал раздвоился на восточный (православный. – С.Ш.), то есть идеал совершенного духовного единения людей, и на западноевропейский, римско-католический, папский, совершенно обратный восточному» (25; 151-152).

В «Братьях Карамазовых» идея единения людей занимает центральное место. Обществу, организованному без Бога, но с опорой на чудо, тайну и авторитет посвящена поэма «Великий инквизитор». Книга «Русский инок» наполнена примерами духовного единения. В идейной противопоставленности содержания книг «Pro и contra» и «Русский инок» тема конфессионального различия имеет принципиаль-

ное значение. В этом смысле, особо важным является художественно изображенная антитеза двух *теофаний* – в поэме Ивана Карамазова «Легенда о великом инквизиторе» и в видении-сне Алеши Карамазова.

Одна *теофания* – литературная – связана с католической традицией. Католическая составляющая теофании в «Легенде» означена недвусмысленно: действие совершается в католической Испании XVI века: «По безмерному милосердию своему он проходит еще раз между людей в том самом образе человеческом, в котором ходил три года между людьми пятнадцать веков назад. <...>. Он появился тихо, незаметно, и вот все – странно это, узнают его. Это могло бы быть одним из лучших мест поэмы, то есть почему именно узнают его. Народ непобедимой силой стремится к нему, окружает его, нарастает кругом него, следует за ним. <...>. Он простирает к ним руки, благословляет их, и от прикосновения к нему, даже лишь к одеждам его, исходит исцеляющая сила» (14; 226-227).

Другая *теофания*, описанная как реальное событие, дана в традиции православной духовности. Алеша, слушая Евангелие, читаемое над усопшим старцем Зосимой, засыпает и видит сон-видение, в котором ему является старец и указывает на Христа: «"А видишь ли солнце наше, видишь ли ты его?" — "Боюсь... не смею глядеть..." — прошептал Алеша» (14; 327).

Религиозный контекст, указывающий на православную и католическую традицию, задает сюжет противостояния *теофаний*. Сущность различия между католичеством и православием особенно ярко проявляется в познавательной сфере.

В поэме Ивана люди узнают Христа и следуют за ним, но знание это не твердое: «Это Он, это сам Он, — повторяют все, — это должен быть Он, это никто, как Он» (14; 227). Инквизитор, как и иудеи, спрашивает Христа: «Это Ты? Ты?... Я не знаю, кто Ты, и знать не хочу: Ты ли это или только подобие Его...» (14; 228) У Алеши, напротив, подобных вопросов не возникает. В сне-видении героя появляются реалии Преображения Христа на Фаворе – это сравнение лика Христа с солнцем и мотив страха: «...и просияло Лицо Его как солнце» (Мф. 17: 2). «И услышав, ученики пали на лица свои и сильно испугались. И подошел Иисус и, коснувшись их, сказал: встаньте и не бойтесь» (Мф. 17: 6-7).

Другой, не менее важный пункт, заключается в том, что в одном случае является Христос Воскресший, *преображенный*, в другом случае – Христос до Воскресения, Христос в человеческой плоти до Его воскресения. Соответственно, и узнавания, а значит и способы познания, здесь разные. Приведем слова ап. Павла: «Потому отныне мы никого не знаем по плоти; если же и знали Христа по плоти, то ныне уже не знаем» (Кор. 5: 16). Речь у ап. Павла идет о знании Бога в благодати божественного Света – это знание о Христе воскресшем. Такое знание предполагает изменение, преобразование человека. Но в поэме Ивана христиане узнают Христа именно по плоти, до Его воскресения. Такое знание основывается на действии того, что в философии и католическом богословии получит название «естественного разума». Таким образом, преобразенный Христос познается преобразенным разумом, а Христос в «человеческом образе» познается в свете «естественного разума».

Это весьма значимое место, так как здесь мы касаемся католического богословия и мистики. Не случайно, трижды упоминается в романе имя католического святого Франциска Ассизского – *Pater Seraphicus*.

По поводу имени «серафический отец» есть глубокое исследование В.Е. Ветловской. С одной стороны, она показывает сходство между Франциском и Зосимой, с другой, полагает, что такое намеренное сходство имеет полемический подтекст. Исследовательница отмечает ряд черт внутреннего облика Франциска, сближающих его с инквизитором и приходит к выводу: «И не случайно, а вполне обдуманно вслед за аттестацией Зосимы, принадлежащей Ивану — *Pater Seraphicus*, появляется аттестация автора, вынесенная в название отдельной книги – "Русский инок". Это новая характеристика Зосимы, не отменяющая предыдущую, а тесно связанную с нею, означала, по замыслу Достоевского, указание на русский способ следования "по стопам Христа" и на русское понимание Христа». Это имя противостоит в сознании Достоевского его западному варианту [Ветловская, 2007, 359].

Ветловская обратила внимание на сходство Франциска с инквизитором.

Стоит развить и тему узнавания, знания Христа по плоти. Это знание Его до Воскресения, когда божественная природа Спасителя была скрыта в «рабьем зраке». Христос перед входом в Иерусалим говорит иудеям: «Если не можете поверить

Мне, верьте делам Моим» (Ин. 10: 37-38). Это и есть знание Христа по плоти — знание гадательное. Такова в существе своем и католическая мистика — она не знает Христа Воскресшего. Как заметил А.Н. Веселовский, «...жития главных святых католического монашества очевидно расположены по евангельскому рассказу о земной жизни Иисуса Христа...» [Веселовский, 1866, 93]

Поэтому в поэме Ивана и узнают испанские христиане Христа, что знают Его по плоти, хотя христиане, по слову ап. Павла, не знают Христа по плоти. Они любят Его всем сердцем, потрясены Его приходом, но эта любовь носит чувственный характер, она не преображает человека. И не удивительно, что эти же люди опять предают Спасителя. Они узнают Христа по плоти, но это знание не твердое.

Совсем иначе происходит с Алешей: «Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом» (14; 328). Знание Христа у героя такое же твердое, основанное на истинной, духовной любви, которая не может не сопровождаться духовным страхом — страхом перед величием Бога. И если у народа в поэме есть любовь, но нет страха, то у инквизитора нет ни того ни другого. Таким образом, можно сделать вывод, любовь без страха — это путь к безбожию инквизитора.

В рассуждениях Ивана воспроизводится логика католического богословия. Мир и человеческий ум созданы по законам эвклидовой геометрии, следовательно, естественный разум не способен разрешать вопросы бытия Бога: «Я смиренно сознаюсь, что у меня нет никаких способностей разрешать такие вопросы, у меня ум эвклидовский, земной, а потому где нам решать о том, что не от мира сего. Да и тебе советую никогда об этом не думать, друг Алеша, а пуще всего насчет Бога: есть он или нет? Все это вопросы совершенно несвойственные уму, созданному с понятием лишь о трех измерениях» (14; 214).

Католический характер этого тезиса проявляется в разведении веры и разума.

На средневековом западе вопрос соотношения веры и разума стоял остро. Установление «равновесия» между верой и знанием, как уже писалось, принадлежит авторитету Фомы Аквината, который «уступил знанию (философии) всю территорию того, что может быть освоено "естественным разумом"». Этот свет «естественного разума» признается здесь достаточным для понимания мира. Знание, основан-

ное на вере, (в христианстве такое знание получило название Откровения), только дополняет то, что открывается через «естественный разум» [Зеньковский, 2011, 16-17].

Выдвижение понятия «естественный разум» как понятия неподвижного стало, по факту, искажением христианского представления о том, что «естественный разум» может и должен быть *преобразен* в процессе жизни в Церкви. Другими словами, в христианском богословии Восточной Церкви речь идет не о согласовании веры и разума, а о изменении, *преобразении* разума в подвиге веры [Зеньковский, 2011, 18].

Введение же «естественного разума» в качестве гносеологической константы, стало введением в христианство языческого элемента. А.Ф. Лосев, например, пишет: «Католицизм и есть это язычество в христианстве...» [Лосев, 1993, 882].

Вместе с признанием прав «естественного разума» из языческой философии унаследовалось и представление о процессе мышления на основе воображения. Как писал Аристотель, мышления без образов не бывает [Аристотель, 1976, 430].

Основанное на действии воображения знание не считается в христианстве твердым и точным, но приблизительным и гадательным, предполагающим ту или иную меру точности, то есть момент истолкования, что, в свою очередь, предполагает и точку зрения, против которой может быть высказана иная точка зрения.

Тема разведения веры и знания затрагивается в «Карамазовых». В свое время И.И. Лапшин увидел трагизм образа инквизитора в том, что тот является выразителем учения о двойной истине: «Достоевский с поразительной глубиной показывает в лице Великого Инквизитора, к чему может привести при известных условиях то учение, которое возникло под влиянием арабских и еврейских писателей еще в XIII столетии и стало известно под именем *догмы двойной истины* (здесь и далее курсив Лапшина. – С.Ш.). Это учение, провозглашенное епископом Симоном де Турне, утверждало, что истина двойственна, что *то, что истинно в области знания, может быть ложно в области веры и наоборот*» [Лапшин, 1990, 379]. Далее Лапшин утверждает, что *догмат двойной истины* делается для инквизитора «выражением мучительного острого раздвоения его духовного существа» [Лапшин, 1990, 383].

Размышления Ивана, создателя образа инквизитора, тем самым, воспроизводят логику католического богословия. Мир и человеческий ум созданы по законам эвклидовой геометрии, следовательно, естественный разум не способен разрешать вопросы бытия Бога. Но Бога Иван принимает, в Слово верует. Вера в Бога и познание тварного мира разведены, но, чем взрывается ситуация, мира Божьего герой не принимает, так что не получается мирного соотношения этажей знания. Ведь убеждение, согласно которому разум и вера должны дополнять друг друга, всего лишь точка зрения, против которой можно выставить другую точку зрения.

Название книги «Pro et contra» — за и против — воссоздает ситуацию действия естественного разума, когда против слова всегда находится другое слово. Поэтому Иван и говорит, что ему важно поставить Алешу на свою точку зрения, точку зрения о несправедливости Божьего мира. И когда он говорит, что не хочет уступить брата старцу Зосиме, то полагает, что вопрос в том, чтобы переставить Алешу с одной точки зрения — точки зрения Зосимы — на свою.

Идеям Ивана противопоставляются рассказы Зосимы, свидетельство его жизни, то есть слову противопоставляется опыт.

Иван является автором трех поэм — о рае, о геологическом перевороте и об инквизиторе, — в каждой из которых разносторонне обыгрывается идея о бессмысленности, несправедливости, комичности сотворенного бытия. Примечательно, что герои произведений безымянны — они суть концептуальное порождение, художественная иллюстрация точки зрения. В книге «Русский инок», напротив, повествуется о конкретных людях и их судьбах.

Между персонажами произведений Ивана и героями рассказов Зосимы просматриваются очевидные параллели. Поэма о философе-атеисте перекликается с рассказом о жизни Маркела, брата Зосимы. Маркел за полгода до кончины ходил к ссыльному философу-атеисту и стал отрицать Бога, но потом происходит покаяние и перерождение, и он восславляет Бога. Пропел «Осанну» и философ. Разница между «Осаннами» принципиальная: в одном случае происходит перерождение в покаянии и обретение другого зрения, в другом — ирония по поводу комичности мира, когда даже отрицатель Бога в итоге вынужден воздавать Ему хвалу.

Прочерчена параллель между Зосимой и инквизитором: оба являются священнослужителями и призваны вести народ к Богу. Но если служение инквизитора начинается с фарисейского признания себя лучше других, то у Зосимы, напротив, служение начинается с покаяния и признания себя, как и мытарь, хуже других. Такая же параллель наблюдается между образом человеко-бога в поэме о геологическом перевороте и образом Михаила. Михаил с еврейского – кто как Бог. Быть как Богом означает не силу безраздельной власти, а власть над собой, что начинается опять же с покаяния. Везде в рассказах старца воспроизводится начало Евангелия: покаяйтесь, ибо приблизилось Царство Небесное.

Основания католической мистики особенно явно проявляются в понимании подражания. Св. Амвросий Медиоланский говорит, что человек не может подражать Богу. И хотя слово «подражание» часто встречается в святоотеческой письменности, речь всегда идет о творении заповедей. Единственная возможность подражания Христу возникает в состоянии обожения, по слову св. Григория Паламы. Почему у святых отцов такое отношение к *подражанию*? В нем главным является бытийственная изоморфность подражающего подражаемому, поэтому и говорится, что Богу подражать невозможно.

В католической мистике исполнение заповедей и подражание Христу разведены [Фома Кемпийский, 1992, 231] При этом неизбежно происходит подражание Христу по плоти. Так, подражание Франциска «выражалось в чисто внешних проявлениях – ассизский подвижник стремился уподобиться Иисусу Христу по наружности, совершая поступки, подобные тем, что творил во время Своей земной жизни Господь» (Бекорюков, 2014, 18).

Поэтому в поэме Ивана и узнают испанские христиане Христа, что знают Его по плоти, хотя христиане не знают Христа по плоти. И они любят Его всем сердцем, потрясены Его приходом, но эта любовь носит чувственный, вещественный характер, она не преображает человека. И не удивительно, что эти же люди опять предают Спасителя. Они узнают Христа по плоти, но это знание не твердое.

Совсем иначе происходит с Алешей: «Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом» (14; 328). И знание Христа у героя такое же

твердое, основанное на истинной, духовной любви, которая не может не сопровождаться духовным страхом – страхом перед величием Бога. И если у народа в поэме есть любовь, но нет страха, то у инквизитора нет и того и другого. Любовь без страха – это путь к безбожию инквизитора.

И еще один сюжет, связанный с католической темой в свете художественности. В поэме об инквизиторе дважды упоминается имя Данте. Но помимо прямой отсылки есть и неявные. В «Вестнике Европы» за 1866 год была опубликована статья А.Н. Веселовского «Данте и символическая поэзия католичества». В статье говорится о характере религиозности Франциска и католичества в целом: «Западный религиозный человек ... переносил в небо много плотских порывов, языческих воспоминаний и земных красот, зато он был более поэт...» [Веселовский, 1866, 69] Сравним: «...Тогда как раз было в обычае сводить в поэтических произведениях на землю горние силы. Я уж про Данте не говорю» (14; 224). Перенесение на небо плотского, заметим, то же самое, что сведение небес на землю.

Известно, как Данте объяснил жанровое определение своего произведения: «Комедия же начинается печально, а конец имеет счастливый...» [Данте, 1968, 388]. Сравним со словами черта: «Но для жизни мало одной «осанны», надо, чтобы «осанна»-то эта переходила через горнило сомнений, ну и так далее в этом роде. Я, впрочем, во все это не ввязываюсь, не я сотворил, не я и в ответе. Ну и выбрали козла отпущения, заставили писать в отделение критики, и получилась жизнь. Мы эту комедию понимаем...» (15; 77) В этом, жанровом, смысле, поэма Ивана о рае повторяет сюжет «Божественной комедии».

Исследователь Андреев показывает, что в «Божественной Комедии» изображены две художественные позиции – писца и поэта: «Писец – это перо, которым водит воля другого» [Андреев, 2008, 28]. Поэт – «тот, кто взывает к помощи муз и Аполлона» [Андреев, 2008, 29]. Писец – образ христианского писателя, в своем высшем проявлении автора Св. Писания, отображающего истину; поэт отображает вымысел. Как пишет Андреев, писец у Данте – маска поэта, необходимая для придания описанию загробной жизни статуса библейской подлинности.

Иван также выступает как писец и сочинитель: «...Я, видишь ли, любитель и собиратель некоторых фактиков и, веришь ли, записываю и собираю из газет и рассказов, откуда попало некоторого рода анекдотики...» (14; 218) Факты он собирает и записывает, а поэму об инквизиторе сочиняет. Обратим внимание, факты Ивана, свидетельствующие о несправедливости в отношении детей, подобраны, исходя из мировидения героя. То есть, писец здесь тоже маска, маска сочинителя, как и у Данте.

Алеша же *записывает* рассказы и слова старца.

Что объединяет путь разума, путь веры и художественную теорию? Категория *воображения*. Действие естественного разума невозможно без *воображения*. Католическая мистика также не мыслима без *воображения*: «Оживить чувства, кровь и воображение старались западные...» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Письма, т. 2, 472].

В философии и поэтологии романтизма *воображение* становится краеугольным камнем художественности и приобретает религиозный статус. Так, Шеллинг говорит о том, что земной мир находится в хаотической разорванности, что полнота наступит за гранью зримого бытия, но что уже сейчас в поэзии посредством *воображения* возможно изображение полноты, когда поэт из частного создает всеобщее, создает новую мифологию. Данте создал из элементов современного ему мира собственную мифологию и с нею свою божественную поэму [Шеллинг, 1996, 449].

Помимо «Великого инквизитора» Иван создает еще две поэмы – *Легенда об рае* и *Геологический переворот*. Первая – *Легенда об рае* – была сочинена героем в семнадцатилетнем возрасте, последняя – *Геологический переворот* – за полгода до приезда в Скотопригоньевск, *Великий инквизитор* – в период между первой и третьей. Произведения связаны единым сквозным сюжетом – это история души человека западной христианской культуры, проделавшего путь от веры во Христа до социализма.

В первой поэме рассказывается о философе, который отвергал *законы, совесть, веру и будущую жизнь*. Но после смерти вместо ожидаемого мрака видит перед собой отрицаемую им будущую жизнь. Философ вознегодовал, так как это

противоречило его убеждениям, за что философа присудили к наказанию: ему предстояло пройти до рая несметное количество километров. Философ не соглашается идти эти километры, лежит тысячу лет, но потом идет, и когда входит в рай, восславляет Бога. В поэме выражено католическое учение о чистилище, согласно которому все попадут в рай, пройдя посмертное очищение. Присужденные философу километры и есть чистилище.

Само по себе это учение, как утверждает А.С. Хомяков, истекает из духа рационализма, свойственного латинству [Хомяков, 1995, 77]. По мысли Хомякова, в учении о чистилище живая, *органическая*, связь между живыми и умершими, между видимым и невидимым миром, связь, основанная на любви, была подменена *жалкой теорией земной дипломатии*: «Романизм принял на себя положение власти, посредствующей между двумя обществами, из которых одно стоит выше, а другое ниже его, у одного он испрашивает услуг, а другому сам оказывает услуги» [Хомяков, 1995, 126-127].

Неизбежное, по молитвам живых, посмертное очищение человека и такое же неизбежное его вхождение в рай обесмысливают борьбу с грехом во время земной жизни. Хомяков об это не пишет, но сама по себе мысль о том, что в учении о чистилище происходит рассечение мира видимого и невидимого, такой вывод предполагает. Видимо, такой вывод сделал и Достоевский, так как в поэме Ивана о *рае* философ, отрицающий будущую жизнь, в итоге, поет «Осанну».

Предоставленный самому себе человеческий ум приходит к идее отказа от Бога. В «Великом инквизиторе» изображено зарождение и развитие этой идеи у инквизитора.

Следующий логический шаг – разрушение идеи Бога в человечестве, о чем говорится в *Геологическом перевороте*. Чтобы человечество встало на дорогу к новой жизни, идея Бога в сознании людей должна умереть, а на ее место должна встать идея *человеко-бога*. Эта идея возобладала в Иване, и с нею он приезжает в Скотопригоньевск. Но вместо новой жизни наступают мрак и угрызения совести: «Прочь все прежнее, кончено с прежним миром навеки, и чтобы не было из него ни вести, ни отзыва: в новый мир, в новые места, и без оглядки! Но вместо восторга на душу

его сошел вдруг такой мрак, а в сердце заняла такая скорбь, какой никогда он не ощущал прежде во всю свою жизнь» (14; 255).

Христианская идея спасения движет помыслами и делами младшего Карамазова, Алеши. Он проходит путь от грехопадения до Пятидесятницы, то есть в судьбе героя отражаются все основные моменты Священной истории. Как в свое время Христос благословлял апостолов на служение в мир, так и Зосима посылает Алешу на проповедь Евангелия. Правда, сначала у героя ничего не получается. Напротив, он пасует перед злом и грехом, царящим в мире. Ему не удается завершить ни одного начинания: он оказывается бессилён в попытках примирения брата Дмитрия с отцом и Катериной Ивановной, ему не удается внести мир в семейство Снегиревых. Алеша даже вынужден спасаться бегством в монастырь: «Но вдруг он (Алеша. — С. Ш.) тоже повернулся и почти побежал к монастырю. Уже сильно смеркалось, и ему было почти страшно; что-то нарастало в нем новое, на что он не мог бы дать ответа. Поднялся опять, как вчера, ветер, и вековые сосны мрачно зашумели кругом него, когда он вошел в скитский лес, почти бежал» (14; 241) Не случайно в этом отрывке дважды отмечается, что Алеша бежит в монастырь; отмечается темнота вечера, мрачность скитских сосен и страх, овладевший героем. Таким образом, тьма греха, присущая жителям Скотопригоньевска, касается и его.

Три рода искушений испытывает герой. Первое, адамово искушение, приходит от Ивана, который подобно древнему Змию, предлагает иные, внеположные Божией любви, ценности. Иван ставит себе задачу оторвать младшего брата от старца Зосимы: «Ты мне дорог, я тебя упустить не хочу и не уступлю твоему Зосиме» (14; 222). Тем самым Иван желает заступить место старца, то есть стать духовным отцом Алеши. На это указывает символическая деталь: Иван предлагает Алеше ухи, как Христос в свое время благословил рыбакам Петру и Андрею, будущим апостолам, большой улов рыбы: «Прикажу я тебе ухи али чего-нибудь, не чаем же ведь ты одним живешь, <...>. Вот тебе уху принесли, кушай на здоровье. Уха славная, хорошо готовят» (14; 208-210).

По сути дела, искушение Ивана — это искушение в отечестве Божьем.

Второе искушение — реминисценция на искушение апостольское: как апостолы соблазнились смертью Христа, так и смерть Зосимы становится для героя духовным препятствием. Три раза вопрошает о. Паисий Алешу: «Или и ты соблазнился? — воскликнул вдруг отец Паисий, — да неужто же и ты с маловерными?» (14; 305).

Вопрошания отца Паисия можно прочесть так: ты отрекаешься от Зосимы? Ты собираешься уйти от Учителя? Куда же ты уйдешь, не благословясь? Здесь возникает ситуация соблазна, в которую попали в свое время апостолы после крестной смерти Христа.

И третье искушение — искушение на верность Св. Духу. Искушает Алешу на этот раз Ракитин. Колбаса, поход к Грушеньке и тост за «Врата Небесные» являют собой этапы искушения и олицетворяют сомнения в духовных дарах Божьих, изливаемых на человека Святым Духом: колбаса — искушение едой, Грушенька — искушение блудом. Так прослеживается путь падения в грех: начинается с чревоугодия, которое является мостом к падению в грех распутства, и заканчивается уже духовным грехопадением — тостом за «Врата Небесные».

Казалось бы, Алеша не выдерживает ни одного искушения на верность Богу, но этим Достоевский только доказывает несостоятельность попытки человека самостоятельно, без помощи Бога, противостоять злу и его причине греху, каких бы благородных и высоких убеждений этот человек не был. Для спасения человека понадобилось Домостроительство Божие, явившееся в воплощении, Крестной смерти и Воскресении Иисуса Христа, Сына Божия, и исхождении в мир благодати Св. Духа.

Домостроительство Божие выписано в главе «Кана Галилейская». Зосима является после своей смерти к Алеше и указывает ему на Христа: «А видишь ли солнце наше, видишь ли ты его? Боюсь... не смею глядеть... — прошептал Алеша. — Не бойся его. Страшен величием пред нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже во веки веков» (14; 327) Христос является Алеше, как Он это делал и после своего Воскресения. Здесь важен момент утверждения в апостольском служении,

подготовки апостолов к принятию благодати Св. Духа. Так случается и в романе, когда Алеша, потрясенный тем, что совершается с ним в данную минуту, падает на землю: «Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, она вся трепетала, соприкасаясь мирам иным...» (14; 328) Название главы – «Кана Галилейская» – закрепляет, акцентирует внимание на первом чуде, совершенным Христом, которое послужило прообразом Церкви, а Церковь, как известно, свое начало ведет от события Пятидесятницы, когда благодать Св. Духа сошла на апостолов и те заговорили на многих языках. Нечто подобное происходит и с Алешей. Момент некой духовной перемены в душе героя фиксирует автор-повествователь: «Но с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и незыблемое, как это свод небесный, сходило в душу его. Какая как бы идея воцарялась в уме его – и уже на всю жизнь и на веки веков. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. И никогда, никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты. «Кто-то посетил мою душу в тот час», – говорил он потом с твердою верой в слова свои...» (14; 328) Эти переживания Алеши типологически сходны с переживаниями апостолов во время нахождения на них благодати Св. Духа виде огненных языков.

Итак, христианская идея спасения причину спасения видит в живом Боге, Личности Иисуса Христа, Который, умаляясь до позорной крестной смерти, выкупает тем самым человека у греха и спасает его. Как говорят Св. Отцы Церкви, Бог умер для того, чтобы человек воскрес.

Как можно заметить, парадоксальная идея жизни через смерть раскрывается в судьбе каждого из братьев, но только Алеша не обманывается в своих чаяниях. Ожидаемые же его братьями *восторг* и *новая жизнь* оборачиваются отчаянием. Таким образом читатель убеждается, что только Христос не обманывает.

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. Таким образом, каждая из сюжетных линий, связанных с братьями, со всей своей глубиной, со своим метасюжетом, имеет еще одну логику,

общую для всех сюжетных линий, логику евангельского сюжета последних дней Спасителя.

Идея спасения, идея жизни через смерть, как мы увидели, реализуется в жизни братьев Карамазовых. И только в христианстве, как убеждает роман, в полной мере исполняется идея жизни через смерть, ибо только во Христе смерть оказывается чреватой рождением.

Слова Спасителя из Евангелия от Иоанна, использованные Достоевским в качестве эпиграфа, наполнены конкретным смыслом: Иисус Христос говорит здесь о Себе, о Своей крестной смерти и о Воскресении, о Страшном Суде, который предварительно уже совершается в земной жизни. Так понимает проповедь Спасителя и конкретно эти Его слова Церковь, соединяя в богослужении накануне Вознесения текст Евангелия от Иоанна с текстом из книги Деяний Апостолов, где апостол Павел благовествует язычникам Христа распятого и воскресшего (Дн. 17: 22-28).

Афиняне называют учение Павла *странным*. Станным же называет автор-повествователь Алешу, главного героя романа «Братья Карамазовы». Эпиграф, напомним, представляет собой отрывок из проповеди Христа, обращенной к язычникам. Эти две детали и тот факт, что история духовного возрастания первоначально язычника Дмитрия Карамазова занимает значительное место в романе, позволяют сделать вывод: писатель сознавал контекст эпиграфа и переносил духовную ситуацию, обозначенную в Евангелии, в современность. Мир, к которому он обращается, мир языческий, потому и Алеша странен. И как в то время, когда Спаситель обращал свою проповедь к миру, мир был, в основном, языческим, таким же он остался и сейчас, когда современники Алеши ищут истину и не подозревают о близости Христа.

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.

Особую роль здесь играют реминисценции на евангельские притчи. Ф. Тарасов в статье «К вопросу о евангельских основаниях "Братьев Карамазовых"» указывает на художественное воплощение в романе двух притч – притчи о семени и притчи о винограднике. Притча о семени, например, раскрывает внутренний мир братьев Карамазовых в его духовном содержании. Семя означает слово Божие, а почва – душа человека. Семя, упавшее при дороге, означает слушающих слово Божие, к которым приходит дьявол и уносит слово из их сердец. Таковым в романе оказывается Павел Смердяков. Сердце Ивана – это каменистая почва, которая символизирует тех, кто с радостью принимает слово Бога, но которые не имеют корня и временем веруют, а во время искушений отпадают. Семя, упавшее в терние, означает тех, у которых слово Божие подавляется житейскими страстями. Таково сердце Мити. А добрая земля – это сердце Алеши – означает тех, кто, услышав слово Божие, хранят его в добром и чистом сердце и приносят плод в терпении [Тарасов, 1994, 63-66].

В рамках нашего исследования более подробно мы рассмотрим *внутреннего человека* Мити и Ивана, так как их *внутренние миры* раскрыты в романе наиболее полно.

Свт. Игнатий (Брянчанинов) в книге «Современное приношение монашеству» приводит свои переводы из творений прп. Марка Подвижника. То, что прп. Марк говорит о духовных болезнях человека, возрожденного крещением Христовым, являлось, представляется, актуальным и для художественного мышления Достоевского. В частности, это касается создания образов Дмитрия и Ивана. Прп. Марк пишет о том, что история грехопадения Адама и Евы есть символ грехопадения, происходящего в духе человека после возрождения его в таинстве крещения: «Душа! когда услышишь о преступлении Адама и Евы – понимай его так: в начале подверглись ему собственно они; ныне же подвергаемся ему в духе мы, я и ты. <...>. Рассмотря следующее! возродившись крещением и водворенные в раю Церкви, мы преступили заповедь Возродившего нас, и каким образом? Господь повелел любить всех единоверных и, при посредстве терпения, вкушать плод, который они приносят нам, сказав: *от всякой древа в раю ты будешь есть* (Быт. 2: 16). Но мы, последовав помыслам змея, возлюбили одних, как добрых, — возненавидели других, как злых.

В этом и заключается вкушение от *древа познания добра и зла*. Вкусив от него, мы умерщвляемся в духе не потому, чтоб смерть была сотворена Богом, но потому, что она является сама собою в человеке, возненавидевшем ближнего» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 4, 159].

Причиной грехопадения является расположение человека к страстям тщеславия и сластолюбия. Стыдясь своего греха, мы прикрываемся самооправданием. Самооправдание – это путь к гибели. Бог же даровал иной, спасительный путь, одев человека в кожаные ризы. Так в нас возникает закон плоти, который есть смерть. Этот закон противоборствует закону духовному, который есть жизнь. Умерщвление плоти означает жизнь, и, напротив, услаждение плоти рождает смерть: «Борются же против нас, как я уже сказал, расположение к наслаждению, которым заражено тело, и тщеславие, которое обладает мною и тобою. Эти две страсти прельстили Еву и обольстили Адама: сластолюбием представлено древо, *что хорошо для пищи, приятно для глаз, потому что дает знание* (Быт. 3: 6); тщеславием же произнесено: *будете, как боги, знающие добро и зло* (Быт. 3: 5). Первозданные Адам и Ева стыдились друг друга, увидев себя нагими; так и мы, утратив непорочность незлобия в духе, стыдимся друг друга в совести. Тогда шиваем себе одежду из листьев смоковницы: облакаясь пустыми словами и образами лживого словооправдания. В противоположность мягкой одежде из листьев, Господь устраивает нам суровую одежду из кож, знаменующую жителство подвижническое, и говорит: *в терпении вашем стяжите души ваши* (Лк. 21: 18). Он преподает наставление, соответственное данной одежде: *сберегший душу свою в злопомнении или в каком другом грехе, погубит ее: а потерявший душу свою, не позволяя ей ни злопомнения, никакого другого греха, в жизнь вечную сохранит ее*» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 4, 161].

Напомним, что эпиграфом к «Карамазовым» Достоевский взял слова Христа о зерне: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12: 24). Прочитанные прп. Марком слова Христа о душе раскрывают мысль о зерне: «Сбе-

ревший душу свою потеряет ее; а потерявший душу свою ради Меня сбережет ее» (Мф. 10: 39).

Таким образом, в романе изображается человеческая душа на пути спасения или гибели в подробностях духовного содержания этого пути.

Духовный путь Мити связан с действием в нем сластолюбия. Как говорит герой сам о себе, он «любил разврат, любил и срам разврата» (14; 100). Митя стыдится греха: он испытывает чувство унижения и позора, но не борется с грехом, а прячет его, прячет за *словооправдание*. Таким словооправданием для него служит признание за собой благородных мыслей, чувств и поступков. Так, он соблазнил девушку, но оправдывает себя тем, что никому об этом не рассказал: «Заметь, что я никому не сказал, не ославил; я хоть и низок желаньями и низость люблю, но я не бесчестен» (14; 101). Он пытается овладеть Катериной Ивановной при помощи денег, но и тут оправдывает себя: «Слушай: ведь я, разумеется, завтра же приехал бы руку просить, чтобы все это благороднейшим, так сказать, образом завершить и чтобы никто, стало быть, этого не знал и не мог бы знать. Потому что ведь я человек хоть и низких желаний, но честный» (14; 105). Самооправдание и становится тем началом, которое не дает герою встать на путь исправления, покаяния. Именно самооправдание водит Митю по кругам, так что всякий раз, когда он пытается выйти на спасительную дорогу, его ожидает тупик. Такой тупик и описывается в романе, когда поиски денег — трех тысяч, — на которые он надеется, становятся ложным маяком. Причины появления ложной цели скрываются в самооправдании: «Узнай же, Алексей, что я могу быть низким человеком, со страстями низкими и погибшими, но вором, карманным вором, воришкой по передним, Дмитрий Карамазов не может быть никогда. Ну так узнай же теперь, что я воришка, я вор по карманам и по передним!» (14; 110)

Митя не может принять, что в его душе нет даже островка чистоты, что даже *честность/благородство*, что он считал в себе высоким началом, им предана. Доказать всем и, прежде всего самому себе, что он честен — вот что толкает героя на поиски денег. Желание скрыть черноту своей души от людей и от себя не дает ге-

рою встать на путь деятельного исправления – покаяния. *Плоть* в герое оживлена, а душа, страдая тяжким недугом, влечется к гибели.

Но потрясения ночи, когда убили Федора Павловича, арест и выдвинутое против него обвинение в убийстве отца становятся ударом судьбы, подвигают героя на покаяние: «Принимаю муку обвинения и всенародного позора моего, пострадать хочу и страданием очищусь!» (14; 458) Он видит сон *про дите*, и во сне его охватывает состояние *умиления* (14; 457)

Достоевский точно изображает первые признаки покаяния. Как пишет свт. Игнатий (Брянчанинов), выражая святоотеческий опыт, *умиление* есть первое духовное ощущение, указывающее на прикосновение к душе благодати Божией: «При истинно духовном подвиге благодать Божия, насажденная в нас Святым Крещением, начинает исцелять нас мало-помалу от слепоты духа посредством умиления. В противоположность состоянию слепоты мы начинаем входить в состояние видения» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 2, 421].

Так и Митя посредством умиления входит в состояние видения – видения себя виноватым перед всеми и за все, видит себя хуже всех. Он повторяет слова молитвы перед причащением, в которых причастник исповедует себя самым грешным из людей: «...из них же первый есмь аз...» Так исповедует и Митя: «Господа, все мы жестоки, все мы изверги, все плакать заставляем людей, матерей и грудных детей, но из всех – пусть уж так будет решено теперь – из всех я самый подлый гад!» (14; 458)

Мите открылся иной мир: если ранее он пел *гимн Богу* из глубины греховного падения, то теперь надеется на воскресение к радости и желает петь гимн Богу из глубины искупительного страдания (15; 31).

Меняется и состояние *плоти* героя. В начале романа акцентируется физическая сила старшего-Карамазова: «Был он мускулист, и в нем можно было угадывать значительную физическую силу, тем не менее в лице его выражалось как бы нечто болезненное. Лицо его было худощаво, щеки ввалились, цвет же их отливал какою-то нездоровою желтизной» (14; 63). Болезненное лицо, указывающее на недуг духовный, контрастирует со здоровым телом. Ситуация полярно меняется в момент

наступления покаяния. Вот как описывается телесное состояние героя непосредственно перед сном *pro dicitur*: «Всё какое-то странное физическое бессилие одолевало его чем дальше, тем больше. Глаза его закрывались от усталости» (14; 456). Сон про дите, чувство умиления свидетельствуют о наступлении покаяния, душа Мити оживает и его лицо озаряется радостью: «"Я хороший сон видел, господа", — странно как-то произнес он, с каким-то новым, словно радостью озаренным лицом» (14; 457).

Такая духовная закономерность прослеживается и в сценах суда. Митя является ужасным франтом: «Главное, он явился ужасным франтом, в новом с иголки сюртуке. <...>. Был он в новешеньких черных лайковых перчатках и в щегольском белье» (15; 93). Новая, щегольская, одежда символизирует настрой героя: в нем вновь оживает *плоть* – оживает словооправдание, желание выглядеть лучше, чем есть на самом деле: «Признаю себя виновным в пьянстве и разврате, — воскликнул он каким-то опять-таки неожиданным почти исступленным голосом, — в лени и в дебоширстве. Хотел стать навеки честным человеком именно в ту секунду, когда подсекла судьба! Но в смерти старика, врага моего и отца, — не виновен! Но в ограблении его — нет, нет, не виновен, да и не могу быть виновным: Дмитрий Карамазов подлец, но не вор!» (15; 94) Но в ходе суда внутреннее, духовное, начало берет верх над внешним, что, опять же, сопровождается усмирением плоти: «Митя встал, но сказал немного. Он был страшно утомлен и телесно, и духовно. Вид независимости и силы, с которым он появился утром в зал, почти исчез. Он как будто что-то пережил в этот день на всю жизнь, научившее и вразумившее его чему-то очень важному, чего он прежде не понимал. Голос его ослабел, он уже не кричал. Как давеча. В его словах послышалось что-то новое, смирившееся, побежденное и приникшее» (15; 175). Смиряется и побеждена именно *плоть*. Духовное начало, напротив, оживает, что выражается в изменившейся самооценке – герой уже не говорит о своей честности, не оценивает свои *положительные* качества, он смиренно признает обвинительный приговор, видит в нем суд Божий и утверждает свое стремление к добру: «Суд мой пришел, слышу десницу Божию на себе. Конец беспутному человеку! Но как Богу исповедуясь, и вам говорю: "В крови отца моего –

нет, не виновен!" В последний раз повторяю: "Не я убил". Беспутен был, но добро любил» (15; 175).

Так Митя встает на путь спасения – это путь постепенного умирания *плоти* с ее страстными требованиями и оживления *духовного*. Реалии *внутреннего человека* меняются: если раньше он мучился вопросом об отсутствии границ между грехом и чистотой, то теперь он несет труд терпения в выбранной им дороге. Так, возможный побег с каторги он воспринимает как бегство от страдания, от данного ему Богом креста: «А с другой стороны, совесть-то? От страдания ведь убежал! Было указание – отверг указание, был путь очищения – поворотил налево кругом. <...>. От распятия убежал!» (15; 34)

Таким образом, в жизни Мити Карамазова исполняется духовный закон, выраженный евангельским словом о зерне: упавшее в землю зерно проросло. По толкованию свт. Иоанна Златоуста, под зерном, умершим в земле, разумеется крестная смерть Христа: «Это Он говорит о Кресте. Чтобы (ученики) не смущались мыслию, что Он умерщвлен в то самое время, когда и язычники стали приходить к Нему, Он говорит, что это-то самое в особенности и будет содействовать обращению язычников и распространению Его проповеди. Но как слова не так сильно убеждали их, то Он уверяет их в том же действительным опытом, говоря, что так бывает и с пшеницею – она приносит большой плод, когда умрет. Если же так бывает с семенами, то тем более со Мною» [Иоанн Златоуст, 2010, 670-671].

Духовный путь Ивана связан с действием в нем тщеславия – герой болен превозношением ума: *будете яко бози*. Смердяков в *третьем свидании* с Иваном дает тому точную характеристику: «Умны вы очень-с. Деньги любите, это я знаю-с, почет тоже любите, потому что очень горды, прелесть женскую чрезмерно любите, а пуще всего в покойном довольстве жить и чтобы никому не кланяться – это пуще всего-с. Не захотите вы жизнь навеки испортить, такой стыд на суде приняв» (15; 68). Как дознано святоотеческим опытом, «невозможно разгневаться кому либо на ближнего, если сперва не вознесется над ближним сердце его, если он не унижит ближнего пред собою, если не признает себя высшим ближнего» [Игнатий (Брянчанинов), 2014, Творения, т. 4, 188]. Так и в романе о гордостном превозношении

Ивана говорит постоянно сопровождающая его злоба: «злобно крикнул кучеру», «злобно закричал», «злобно скривив лицо», «проговорил он с какой-то злобой», «и вызвало в нем тотчас ответную злобу», «подумалось ему с нестерпимой злобой», «с перекосившимся от злобы лицом», «бледнея от злобы», «с злобою, отдельно и громко вдруг проговорил он», «злобно усмехнувшись», — вот неполный список выражений, описывающих состояние героя.

Превознесенный ум видит себя самым совершенным, не нуждается в Боге. Но по факту человек нуждается в помощи Бога, так как ум человека не совершенен. Отсюда возникает лицемерие, когда человек постоянно надевает на себя маску. Ум сам по себе не может утвердиться в вере, он постоянно движется, течет — одна мысль сменяет другую, тезис сменяется антитезисом. В этом и мука сердечная Ивана — мучается сердце от метаний ума. Но и забавляется, как скажет об этом Зосима. Поэтому Алеша постоянно спрашивает Ивана, не шутит ли тот?

Листья смоковницы — это самооправдание, которое рождается от стыда за свою худость. Бог же дал человеку суровую одежду *из кож*, знаменующую жительство подвижническое, и предписывает человеку терпение. Бог преподает наставление, соответствующее одежде: сберегший душу свою для греха, погубит ее, а погубивший душу свою для греха, спасет ее.

Иван, как и Дмитрий, не борется со страстями, не принимает данные от Бога *кожаные ризы*, а прикрывает себя *смоковным листом* — словооправданием. Герой оправдывает себя совестью. *Совесть* в романе означает оценку себя и мира в соотношении с высшим идеалом. Об этом говорит Ивану Зосима: «Но благодарите Творца, что дал вам сердце высшее, способное такую мукой мучиться, "горняя мудрствовати и горних искати, наше бо жительство на небесех есть"» (14; 65-66). Иван видит в себе совесть. Черт проговаривает его же, Ивана, мысли и чувства: «Но колебания, но беспокойство, но борьба веры и неверия — это ведь иногда такая мука для совестливого человека, вот как ты, что лучше повеситься» (15; 80). *Совесть* — одно из ключевых слов в устах инквизитора. Он укоряет Христа за то, что Тот не овладел человеческой совестью и предоставил человеку свободно решать, что есть добро, а что зло. Иван, проявляя данную ему свободу, не может

принять мир, в котором страдают невинные дети, и это неприятие есть признак совестливости. О совестливости Ивана говорит Катерина Ивановна: «О, это глубокая, глубокая совесть! Он замучил себя совестью!» (15; 121) Об этом же свидетельствует Алеша: «Муки гордого решения, глубокая совесть!» (15; 89)

Как Митя полагается на свою честность и, тем самым, пытается себя оправдать, так Иван полагается на свою совестливость и пытается себя оправдать. Он три раза ходит к Смердякову и с одной целью – ему важно знать: виновен он или не виновен в смерти отца. И как опора на честность доводит Митю до бесчестных поступков и вплотную подводит к убийству, так и опора на совестливость становится причиной совершения Иваном бесчестных поступков. Он ходит к Смердякову, мучимый совестью за смерть отца, но ведь пожелание смерти отца уже есть грех, в независимости от того, убил ли соблазненный им Смердяков Федора Павловича или нет. Он мучается совестью за невинные страдания детей, но бессовестно поступает с Лизой, которую Алеша называет ребенком: «Коль она ребенок, то я ей не нянька. Молчи, Алексей. Не продолжай. Я даже об этом не думаю"» (15; 38).

Несмотря на бурление страстей Митя оставляет самооправдание (отказывается от *смокового листка* и принимает *кожаные ризы*) и встает на путь покаяния — обретает в себе *нового человека*. С Иваном ничего подобного не происходит: *новый человек* в нем не рождается и *сходит он со сцены* в состоянии умопомешательства.

Почему?

У Мити есть то, чего нет у Ивана – старший брат всегда обращен к Богу: «Пусть я проклят, пусть я низок и подл, но пусть и я целую край той ризы, в которую облакается Бог мой; пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, но я все-таки и твой сын, Господи, и люблю тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя и миру быть» (14; 99). Митя, так же, как и Иван, встает перед тайной Божьего мира (тайна, например, в том, что *идеал Мадонны* может переходить в *идеал содомский*), но если Иван бунтует, то Митя тайну принимает, в чем выражается его смирение. Важно и то, что Митя изначально признает свою вину: «Я, брат, это насекомое и есть...» (14; 100) Ему, в этом смысле, мало дела до других. Иван, напротив, винит Бога, людей, но не себя. Даже тогда, когда, казалось бы, герой решается принять

кожаные ризы страдания и терпения и рассказывает на суде об истинном убийце Федора Павловича, он не выдерживает прилюдного позора признания собственной вины. Самое главное, он не может смиренно принять свою вину, принять то, что он хуже всех и в момент признания начинает обвинять и других: «"Убил отца он (Смердяков. – С.Ш.), а не брат. Он убил, а я его научил убить... Кто не желает смерти отца? — "Вы в уме или нет?" — вырвалось невольно у председателя". — "То-то и есть, что в уме... и в подлом уме, в таком же, как и вы, как и все эти... р-рожи!" — обернулся он вдруг на публику. — "Убили отца, а притворяются, что испугались, — проскрежетал он с яростным презрением» (15; 117) Я плохой, но не хуже других – вот что означает речь Ивана.

Тем самым, в образе Ивана Достоевский изображает путь человека, который так и не смог принять *кожаных риз* страдания, крестного пути, от Бога. Изображены и конечные результаты пути самооправдания: человек попадает в зависимость от дьявола. Дьявол доводит человека до отчаяния. Ивану черт внушает мысль, что тот является убийцей отца – чем и ввергает героя в отчаяние, которое заканчивается сумасшествием. Алеша пытается помочь, убеждает брата, что не он убил, но без покаяния, без взывания помощи Бога Иван так и остается наедине со своей диалектикой ума, переходящего от одного помысла к другому и обратно, что и рождает сумасшествие.

В ПМ к роману «Преступление и наказание» Достоевский сформулирует важнейшее положение христианского вероучения о необходимости страдания. С другой стороны, ясного и четкого понимания природы страдания у него в это время нет: писатель называет страдание, в стиле органического символизма, *законом планеты* и связывает его со *счастьем*. В ходе работы над романом Достоевскому открывается связь страдания с покаянием, о чем свидетельствует финал произведения. Изображение пути человека к Богу через страдание раскрывает глубины внутреннего человека – так рождается и выражается стиль *духовного символизма*. История романа символически соотносится с евангельским повествованием о воскрешении Лаза-

ря: в человеке может и должен воскреснуть *внутренний человек*, человек духовный. Воскрешение невозможно без покаяния, и уже в «Идиоте» тема покаяния станет центральной.

Изначальная мысль романа заключается в создании образа «вполне прекрасного человека». Разрабатывая образ, писатель задается вопросом: какое дело может быть для такого человека главным. Таким делом становится спасение ближнего – так Достоевский подходит к вопросу о покаянии. Но только подходит, так как покаяние он видит как восстановление, *реабилитацию*. Реабилитация и покаяние означают не одно и то же. В покаянии происходит выход человека из его естественного состояния в пространство встречи с Богом; покаяние означает начало духовной жизни, рождение *внутреннего человека*. Под реабилитацией, в духе антично-ренессансной философии, писатель понимает восстановление в человеке заложенной в его природу гармонии. Но Достоевский этой разницы в начале работы над «Идиотом» не улавливает. В стиле *структурного символизма* написана первая часть: приезд князя Мышкина из Швейцарии в Петербург символизирует пришествие Христа на землю. Люди притягиваются к духовной красоте князя и тем спасаются. Но после первой части, когда пришло время художественного изображения процесса *реабилитации*, работа заходит в тупик. Достоевский отказывается от идеи изображения *реабилитации* и вводит сюжет, связанный с *платонической рыцарской любовью*. Писатель начинает критически изображать то, что было частью его самого и с чем в ходе работы над «Идиотом» он расстается – это светский вариант христианства, христианства умозрительного, христианства без церковной дисциплины.

Работа над «Идиотом» знаменует коренной перелом в миросозерцании писателя – он открывает для себя различие между *родным Православием* и западным христианством. Мысль о том, что счастье приобретает страданием, получает свое развитие в направлении *церковной дисциплины*: счастье приходит к человеку от исполнения Божьих заповедей, а их неисполнение ведет к несчастью. Эта идея станет одной из главных в «Бесах». В романе изображаются люди, уклоняющиеся от исполнения заповедей. Достоевский показывает действие духовного закона, согласно которому человек, если он не принимает бремя от Бога, то неизбежно подпадает

под бремя дьявола. Трагедия души, впустившей в себя бесов, выражается в стиле духовного символизма. В качестве истории, раскрывающей духовный смысл совершающихся во *внутреннем человеке* процессов, берется евангельская история о том, как Христос изгнал из человека бесов и как бесы, вошедшие в свиное стадо, погубили его.

С первыми шагами на пути истинного покаяния приходит и начальное духовное ведение мира невидимого – человек начинает распознавать в себе действие духов зла. Точность описания в «Бесах» действий павших духов в человеке свидетельствует о личном покаянном опыте Достоевского.

Романы «Подросток» и «Братья Карамазовы» есть плод развитого символического мирозерцания. Стиль *духовного символизма* включается в творческое сознание писателя. Художественное выражение принципов словесного творчества мы находим в образах Аркадия Долгорукого, Алеши и Ивана Карамазовых. Так, Аркадий изначально постулирует аристотелевский принцип изображения действительности (изображать действие, а не внутренний мир), а в итоге у него формируется христианское символическое мирозерцание (изображать посредством сюжета *внутреннего человека*).

Основу метасюжета «Подростка» составляет художественное воплощение евангельской притчи о блудном сыне. Главное внимание уделяется внутреннему миру такого человека, который, отпав от Бога, пытается выстроить жизнь с опорой исключительно на собственные силы. Тем самым, в центре внимания оказывается душа человека дохристианского и постхристианского (эпоха ренессанса и последующие культурно-исторические периоды) мира. История жизни *из себя* рассмотрена в свете судьбы/промысла. Перспектива Божьего промысла, в свою очередь, позволяет изображать человека в двух измерениях – на уровне человеческого сознания и на уровне человеческой судьбы. Судьба складывается из взаимодействия воли Бога и воли человеческой. Аркадий Долгорукий, с одной стороны, хочет жить *из себя*, с другой стороны, его влечет идеал *благообразия*. Между разнонаправленными желаниями возникает борьба, но борьба эта в романе еще только зарождается в глубине души, она еще не вышла на свет сознания. Промысел Бога проявляется в том, что

всякий раз, когда герой заходит в жизненный тупик, когда ложная цель в очередной раз подводит его к черте конца жизни, чудесным образом открывается новая жизненная стезя, осененная новым смыслом. И хотя *подросток* на протяжении романа упорно исповедует идею жизни *из себя*, постепенно и незаметно для него в нем, через ошибки и падения, созревает идея истинного *благообразия*. Созревание идеала *благообразия* происходит путем все более верной оценки себя, постепенного уяснения собственного *неблагообразия* – так нарастает в герое покаяние.

Проповедь Христа, обращенная к язычникам, становится метасюжетом «Братьев Карамазовых». Средоточие проповеди, выраженное притчей о семени, вынесено в эпиграф: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесете много плода» (Ин. 12: 24). Данная притча символически выражает сущность христианского вероучения о спасении. За преслушание Божией заповеди Адам и Ева познали смерть души и тела. Такой удел ожидал все человечество. Для избавления человека от смерти понадобилось воплощение и крестная жертва до смерти Сына Божия – Христос взял на себя все грехи человеческие. Семя, упавшее в землю, символизирует умершего и воскресшего Христа. Далее в Евангелии от Иоанна говорится о человеке: «Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную» (Ин. 12: 25). Здесь уже речь о том, что путь от смерти души и тела человеческих в жизнь вечную лежит через покаяние. Земная жизнь и дана человеку для покаяния, спутниками которого являются труд и страдание. Только так может сломиться гордыня человека, только так он сможет смириться. Ненависть к своей душе – это ненависть к ее земным привязанностям, умерщвление которых делает возможным оживление духовного начала. И, напротив, сбережение души означает оживление ее земных привязанностей и омертвление духовного начала.

Духовный символизм «Карамазовых» направлен на выявление законов и содержания жизни внутреннего человека, избравшего один из двух путей – сбережения души для земной жизни или ненависти к земным привязанностям души и любви к Богу. В зависимости от избранного пути в человеке начинает главенствовать либо самооправдание, либо покаяние. Самооправдание на уровне сознания становится

источником искажения религиозно-философской картины мира у того или иного героя. Покаяние, напротив, восстанавливает правильное самосознание и миропонимание.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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.

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, Ренессансу, Новому 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 мировидению того, кто опытно познал благодатные состояния обожения – это те, кто в христианстве канонизированы в лике святых и праведников. Для светских писателей опыт духовного символического мировидения 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 мировидение.

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 за-

трудняет 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 в работе 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.

Понимание этого знаменует собой коренной поворот Достоевского к Православию. Но и здесь ему предстоит многолетний труд. Уже следующий роман «Идиот» становится тем опытом, в результате которого писатель увидит 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 составит символическое художественное мирозерцание писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» / С.С. Аверинцев. Образ античности. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 40-105.
2. Аверинцев С.С. Ной // Мифологический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С. 402-403.
3. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: «Coda», 1997. – 343 с.
4. Аверинцев С.С. Символ художественный // С.С. Аверинцев. София – Логос – Словарь. – К.: Дух и литера, 2006. – с. 386-394.
5. Аверроэс (Ибн Рушд). Опровержение опровержения. – Киев: «УЦИММ-Пресс», СПб.: «Алетейя», 1999. – 632 с.
6. Алексей Бекорюков, свящ. Был ли святым «святой» Франциск Ассизский. – М.: Изд-во Сестричества во имя свт. Игнатия Ставропольского, 2014. – 80 с.
7. Алипий (Кастальский-Бороздин), архимандрит, Исая (Белов), архимандрит. Догматическое богословие. – М.: Свято-Троицкая лавра, 1994. – 288 с.
8. Алымова Е.В. Комментарий к «О памяти» // Аристотель. Протрептик. О чувственном восприятии. О памяти. – СПб.: Изд-во С.- Петерб. Ун-та, 2004. – С. 163-180.
9. Амфилохий (Радович), митрополит Черногорско-Приморский. История истолкования Ветхого Завета / Пер. с серб. Ивкиной. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2008. – 264 с.
10. Андреев М.Л. Античность в «Божественной комедии» / Литература Италии: Темы и персонажи. – М.: РГГУ, 2008. – 415 с. С. 32-39.
11. Андреев М.Л. Время и вечность в «Божественной комедии» / Литература Италии: Темы и персонажи. – М.: РГГУ, 2008. – 415 с. С. 40-95.
12. Андреев М.Л. Поэт и поэтика в «Божественной комедии» / Литература Италии: Темы и персонажи. – М.: РГГУ, 2008. – 415 с. С. 22-31.

13. Античная литература: Учеб. для студентов пед. ин-тов / Под ред. А.А. Тахо-Годи. – М.: Просвещение, 1986. – 464 с.
14. Античные гимны / Под ред. А.А. Тахо-Годи. – М.: МГУ, 1988. – 362 с.
15. Аристотель. Никомахова этика / Аристотель. Сочинения: в 4-х т. Т. 4. / Пер. с греч. Н.В. Брагинской. – М.: Мысль, 1983. – С. 53-293.
16. Аристотель. Поэтика / Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Т. 4. / Пер. с древнегреч. М.Л. Гаспарова. – М.: Мысль, 1983. – С. 645-680.
17. Аристотель. О душе / Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Т. 1. / Пер. с древнегреч. П.С. Попова. – М.: Мысль, 1976. – С. 371-448.
18. Арнобий. Против язычников. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. – 398 с.
19. Арсеньев Н.С. Пессимизм и мистика в Древней Греции // Путь. Орган русской религиозной мысли. Книга 1 (I-VI). № 4. Июнь-июль 1926 год. С.450-461; № 5. Октябрь-ноябрь 1926 год. С.589-603. – М.: Информ-Пресс, 1992. – 752 с.
20. Архиепископ Феофан (Быстров). Сия вера отеческая. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2006. – 224 с.
21. Асмус В.Ф. Шиллер как эстетик / В.Ф. Асмус. Вопросы теории и истории эстетики. Сб. статей. – М.: Искусство, 1968. – С. 141-201.
22. Аствацатуров А.Г. Игра: Герменевтическое исследование творчества И.Г. Гете, Ф. Шиллера, В.А. Моцарта, Ф. Ницше. – Санкт-Петербург: «Геликон Плюс», 2010. – 496 с.
23. Ауэр А.П. Некоторые особенности поэтики М.Е. Салтыкова-Щедрина. // Творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина в историко-литературном контексте. - Калинин: Изд. КГУ, 1989. - С.93-100.
24. Ауэрбах Э. Данте – поэт земного мира / Пер. с нем. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 208 с.
25. Ауэрбах Э. Мимесис. – пер. Ал. В. Михайлова. - М.: Издательство «Прогресс», 1976. – 560 с.
26. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. – М.: Просвещение, 1993. – 223 с.

27. Бахтин М.М. О полифоничности романов Достоевского / М.М. Бахтин. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. – М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. – 800 с. С. 458-465.
28. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского / М.М. Бахтин. Собрание сочинений в семи томах. Т. 2. – М.: Русские словари, 2000. – С. 6-175.
29. Бахтин М.М. 1961 год. Заметки. / М.М. Бахтин. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. – М.: Русские словари, 1997. – 732 с. – с. 329-363.
30. Белинский В.Г. Письмо к Н.В. Гоголю / Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 10. – М.: Издательство АН СССР, 1956. – 474 с.
31. Беловолов (Украинский) Г.В. Старец Зосима и епископ Игнатий (Брянчанинов) // Достоевский. Материалы и исследования. № 9. – Ленинград: Наука, 1991. – с. 167-178.
32. Бем А.Л. У истоков творчества Достоевского: Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский // Вокруг Достоевского: В 2 т. Т.1: О Достоевском: Сб. статей под ред. А.Л. Бема. – М.: Русский путь, 2007. – 576 с. - с. 410-573.
33. Беме Я. *Christosophia*, или Путь ко Христу. – СПб.: А-Сад, 1994. – 224 с.
34. Бердяев Николай. Мирозерцание Достоевского. – Прага: Издательство «The YMKA PRESS Ltd», 1923. – 241 с.
35. Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание. – СПб.: Наука, 2005. – 338 с.
36. Благой Д.Д. Достоевский и Пушкин / Д. Благой. От Кантемира до наших дней. Т. 1. – М.: Худож. Лит., 1979. – 550 с.
37. Бонавентура. Путеводитель души к Богу / пер. с латинского, вступ. статья и комментарии В.Л. Задворного. – М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1993. – 189 с.
38. Боров Ю.Б. Художественное направление – инвариант художественной концепции мира и личности // Теория литературы: В 4 т. Т. IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 624 с.
39. Борщевский С. Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы. – М.: Госиздат Художественной литературы, 1956. – 392 с.

40. Булгаков С.Н. Русская трагедия // С.Н. Булгаков. Избранные творения в 2 т. Т 2. – М.: Наука, 1993. – с. 499-526.
41. Булгаков С.Н. Трагедия философии / С.В. Булгаков. Сочинения в двух томах. Т.1. – М.: Наука, 1993. – С. 311-518.
42. Варсонофий Великий и Иоанн Пророк, преподобные. Руководство к духовной жизни в ответах на вопрошания учеников. – М.: Издательство Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2011. – 720 с.
43. Василий Великий, святитель. Архиепископ Кесарии Капподакийской. Творения: в 2 т. Том первый: Догматико-полемические творения. Экзегетические сочинения. Беседы. – М.: Сибирская Благовонница, 2008. – 1136 с.
44. Василий (Кривошеин) архиепископ. Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы / Архиепископ Василий (Кривошеин). Богословские труды. – Нижний Новгород: Издательство «Христианская библиотека», 2011. – С. 61-141.
45. Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. – М.: 1991. – 1370 с.
46. Веселовский А.Н. Данте и символическая поэзия католичества // Вестник Европы. Журнал историко-политических наук. № IV. Декабрь. Санкт-Петербург, 1866. – С. 152-209.
47. Ветловская В.Е. Pater Seraphicus / В.Е. Ветловская. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». – СПб.: Пушкинский Дом, 2007. – с. 336-360.
48. Ветловская В. Роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди»: Монография. – Л.: Художественная литература, 1988. – 208 с.
49. Владимирцев В.П. Бестиарий // Эстетика и поэтика: словарь-справочник. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 140-142.
50. Водолазкин Е.Г. Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палейного повествования XI-XV вв.) – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2008. – 488 с.
51. Врангель А.Е. Из «Воспоминаний о Ф.М. Достоевском в Сибири» / Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т. 1. – М.: Худож. Лит., 1990. – 623 с. (Литературные мемуары).

52. Гайдено В.П., Смирнов Г.А. Предметная и аскетическая составляющие средневекового символизма // Историко-философский ежегодник-2006 / Ин-т философии РАН. – М.: Наука, 1986. – 419 с. С.77-100.

53. Гайдено П. Понятие времени в Античности и в средние века // Космос и душа. Учения о вселенной и человеке в Античности, Средние века (исследования и переводы). — М.: Прогресс-Традиция, 2005. — С. 321-390.

54. Гайдено П. Понимание природы и трактовка естествознания в Средние века // Космос и душа. Учения о природе и мышлении в Античности, Средние века и в Новое время (Выпуск второй). [Исследования и переводы]. — М.: Прогресс-Традиция, 2010. — С. 240-317.

55. Георгий, затворник Задонский. Передаю вам слово души моей: Сб. писем. – М.: Изд. Сретенского монастыря, 2008. – 672 с.

56. Гете Иоганн Вольфганг. Собрание сочинений. В 10-ти томах. Т. 2. «Фауст». Трагедия. Пер. с нем. Б. Пастернака. – М.: Художественная литература, 1976. – 510 с.

57. Говорун С. Католицизм: язычество в христианстве. – Киев: Киево-Печерская Успенская Лавра, 1997. – 32 с.

58. Гоготишвили Л.А. Непрямое говорение. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 720 с.

59. Гоготишвили Л.А. Примечания к «Философским началам гуманитарных наук» // М.М. Бахтин. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. – М.: Русские словари, 1997. – 732 с. – с. 384-401.

60. Гончаров И.А. Избранные письма // Гончаров И.А. Собрание сочинений: в 8 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955. – Т. 8: Статьи. Заметки. Рецензии. Автобиографии. Избранные письма. – С. 456–461.

61. Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. 4. – СПб.: «Наука», 1998. – 494 с.

62. Григорий Палама, святитель. Об исхождении Святого Духа / Иже во святых отца нашего Григория Паламы, архиепископа Фессалоникийского, антилатинские сочинения. – Краснодар: Текст, 2006. – 192 с.

63. Григорий Палама, святитель. Триады в защиту священнобезмолвствующих. - СПб.: Наука, 2007. - 429с.
64. Григорьев А.А. Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства (посвящено А.Н. Майкову) / А.А. Григорьев. Апология почвенничества. – М.: Институт русской цивилизации, 2008. - С. 84-129.
65. Григорьев А.А. О правде и искренности в искусстве // Фридрих Шеллинг. Pro et contra. Творчество Фридриха Шеллинга в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология (Русский путь). – СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. - С. 302.
66. Григорьева Н.И. Поэзия и проза в диалогах Платона // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии Античной литературы. – М.: Наука, 1989. – 280 с.
67. Гринцер Н.П., Гринцер П.А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. – М.: РГГУ, 2000. – 424 с.
68. Гюго Виктор. Отверженные / Виктор Гюго. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 6. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1954. – 672 с.
69. Данте Алигьери. Малые произведения / Серия «Литературные памятники» – М.: Издательство «Наука», 1968. – 658 с.
70. Дворкин А. Очерки по истории Вселенской Православной Церкви. Курс лекций. – Нижний Новгород: Издательство братства во имя св. князя Александра Невского, 2003. – 816 с.
71. Д. Антисери и Дж. Реале. Западная философия от истоков до наших дней. От Возрождения до Канта / В переводе и под редакцией С.А. Мальцевой. – СПб.: «Пневма», 2002. – 880 с.
72. Де Либера Ален. Средневековое мышление / Пер. с франц. О.В. Головой, А.М. Руткевича. – М.: Праксис, 2004. – 368 с.
73. Деяния Вселенских Соборов: в 7 т. Т. 6. – СПб, Аксион эстин, 2006. – 307 [Ш] с.

74. Дж. Реале, Д. Антисери. Западная философия от истоков до наших дней / В переводе С.А. Мальцевой. Т. 2. Средневековье. – ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 368 с.
75. Доброхотов А.Л. Данте Алигьери. (Мыслители прошлого). – М.: Мысль, 1990. – 207 с.
76. Добыкин Д.В. Введение в Священное Писание Ветхого Завета: курс лекций. – СПб.: Издательство СПбПДА, 2014. – 112 с.
77. Дорофеева Л.Г. «Идея воли в "Капитанской дочке" и Священное Предание // Дорофеева Л.Г., Жилина Н.П., Павляк О.Н. Творчество А.С. Пушкина: христианский аспект прочтения: Монография. – Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2005. – 143 с. С. 110-133.
78. Достоевский А.М. Из «Воспоминаний» // Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т. 1. – М.: Худож. Лит., 1990. – С. 29-162.
79. Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений: Православие в русской литературе в XVII-XX веках. – М.: Издательский Совет Православной Церкви, 2002. – 1056 с.
80. Дюби Жорж. Трехчастная модель, или Представления средневекового общества о себе самом / Пер. с фр. Ю.А. Гинзбург. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 320 с.
81. Ермилова Г.Г. Идея // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник. – Челябинск «Металл», 1997. – С. 48-49.
82. Есаулов И.А. Соборное начало в поэтике Пушкина ("Капитанская дочка") / И.А. Есаулов. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1995. – 288 с. – С. 45-60.
83. Жильсон Этьен. Данте и философия. / Пер. с французского Г.В. Вдовиной. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2010. – 384 с.
84. Жиликова Э.М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844 – 1849). – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1989. – 272 с.
85. Захаров В.Н. Воскрес ли мертвый Христос? / В.Н. Захаров. Имя автора – Достоевский. Очерк творчества. – М.: Издательство «Индрик», 2013. – С. 272-299.

86. Захаров В.Н. Христианский реализм в русской литературе / Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. – М.: Издательство «Индрик», 2012. – С. 167-178.
87. Захаров В.Н. Что открыл Достоевский в «Бедных людях» / В.Н. Захаров. Имя автора – Достоевский. Очерк творчества. – М.: Издательство «Индрик», 2013. – С. 75-87.
88. Захаров В.Н. Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр (Сборник научных трудов). – Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1994. – 392 с. С. 5-11.
89. Зеньковский В.В. Христианская философия // Собрание сочинений. Т. 4: Христианская философия. – М.: Русский путь: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2011. – 536 с.
90. Зеньковский В. История русской философии. – М.: Академический Проект, Раритет, 2001. – 880 с.
91. Жиликова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. – Томск: Издательство Томского университета, 1989. – 272 с.
92. Иванов Вячеслав. Вяч. Иванов о Ф.М. Достоевском // Архивные материалы и исследования. – М.: Русские словари, 1999. – С. 62-120.
93. Иванов Вяч. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. – Брюссель, 1987. – 800 с.
94. Игнатий Брянчанинов, святитель. Полное собрание писем: в 3 т. Т. 2: Переписка с монашествующими. – М.: Паломник, 2011. – 704 с.
95. Игнатий Брянчанинов, святитель. Полное собрание творений и писем: в 8 т. / Общ. ред. О.И. Шафранова. – 2-е изд., испр. и доп.: Письма: В 3 т. – М.: Паломник, 2011; Творения: В 5 т. Т. 2. – М.: Паломник, 2014.
96. Иларион (Троицкий), священномученик. Покаяние в Церкви и покаяние в католичестве / Священномученик Иларион (Троицкий). Творения: В 3 т. Т. 2. – М.: Изд. Сретенского монастыря, 2004. – С. 109-148.

97. Иоанн Златоуст, свт. Беседы на псалмы. – М.: МРО «Православное благотворительное братство во Имя Всемилостивого Спаса» Московской епархии РПЦ, 2011. – 640 с.
98. Иоанн Златоуст, святитель. Беседы к Антиохийскому народу на статуи / Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, Архиепископа Константинопольского. В 12 т. Т. 2₁. – СПб.: Издание С.-Петербургской Духовной Академии, 1896. – С. 5-247.
99. Иоанн Златоуст, святитель. Против иудеев / Полное собрание творений святителя Иоанна Златоуста: в 12-ти т. Т. 1. Кн. 2. – СПб.: Санкт-Петербургская духовная академия, 1898. – С. 645-760.
100. Иоанн Златоуст, свт. Толкование на Евангелие от Иоанна. – М.: Сибирская Благовонница, 2010. – 962 с.
101. Иоанн (Крестьянкин), архимандрит. Избранное. – М.: Свято-Успенский Псково-Печерский монастырь; издательство «Отчий дом», 2012. – 816 с.
102. Иоанн Лествичник, преподобный. Лествица. – М.: Издательство Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 2010. – 444 с.
103. Исаак Сириянин, преподобный. Преподобного отца нашего Исаака Сирина слова подвижнические. – М.: Лепта; Симферополь: Родное Слово, 2012. – 800 с.
104. Исихий Иерусалимский. Преподобного Исихия к Феодулу – душеполезное слово о трезвении и молитве // Добротолюбие. В 5 т. / В русском переводе святителя Феофана, Затворника Вышенского. Т. 2. – М.: Сибирская Благовонница, 2010. – С. 79-101.
105. Как жить сегодня. Письма о духовной жизни. Составлено по письмам игумена Никона Воробьева / Сост. А.И. Осипов. – М.: Терирем, 2011. – 432 с.
106. Каллист, патриарх и его сподвижник Игнатий, Ксанфопулы. Наставления безмолвствующим // Добротолюбие. В 5 т. / В русском переводе святителя Феофана, Затворника Вышенского. Т. 5. – М.: Сибирская Благовонница, 2010. – С. 157-219.
107. Касаткина Т.А. Другая любовь в ранних произведениях Достоевского / Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 9 т. Т. 1. – М.: Астрель; АСТ, 2003. – с. 681-688.

108. Касаткина Т.А. Комментарий к повести «Записки из подполья» / Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2.: Произведения 1861-1864 гг. – М.: Астрель; АСТ, 2003. – 810 с.
109. Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 480 С.
110. Касаткина Т.А. Предисловие // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – 560 с.
111. Касаткина Т.А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – 528 с.
112. Касаткина Т.А. Феномен «Ф.М. Достоевский и рубеж XIX-XX веков» // Достоевский и XX век: в 2 т. Т. 1. - М., 2007. – С. 143-198.
113. Кириллин В.М. Символика чисел в литературе Древней Руси (XI-XVI века). – СПб.: Алетейя, 2000. – 320 с.
114. Коваль О. А. Сила природы и сила искусства у Аристотеля // Античный мимесис. Сборник статей, посвященный памяти профессора Константина Андреевича Сергеева. – СПб.: Санкт-Петербургское Философское общество, 2008. – С. 89-115.
115. Колесов В.В. Древнерусская цивилизация. Наследие в слове. – М.: Институт русской цивилизации, 2014. – 1120 с.
116. Комар Н.Г. Проблема семьи в романе И.А. Гончарова «Обломов» в контексте традиции древнерусской литературы (Обломов и Ольга) // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2012. – Т. 154, кн. 5. – С. 195 –204.
117. Комаровский Б.Б. Русская педагогическая терминология. – М.: Просвещение, 1969. – 311 с.
118. Корсунский И. Новозаветное толкование Ветхого Завета. – М.: Типография Л.Ф. Снегирева, 1885. – 327 + X с.
119. Котельников В.А. О реализме и идеализме в литературе и философии // Русская литература. — 2009. — № 2. — с.3-30.

120. Котельников В.А. Теодицея Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альм. № 11. – СПб.: Серебряный век, 1998. – С. 20-28.
121. Котельников В.А. «Что есть истина?». Литературные версии критического идеализма. — СПб.: Пушкинский Дом, 2009. — 672 с.
122. Креницын А.Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – С. 170-205.
123. Кудрявцев О.Ф. Учение о любви и красоте Марсилио Фичино // Образы любви и красоты в культуре Возрождения / отв. Редактор Л.М. Брагина. – М.: Наука, 2008. – с. 39-52.
124. Кунильский А.Е. «Лик земной и вечная истина». О восприятии мира и изображении героя в произведениях Ф.М. Достоевского. – Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 2006. – 304 с.
125. Ламенне Ф. Р. Слова верующего. СПб.: типография товарищества «Общественная польза», 1906. – 106 с.
126. Лапшин И.И. Как сложилась легенда о великом инквизиторе // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли. – М.: Книга, 1990. – 432 с. – С. 374-385.
127. Левшун Л.В. О слове преображенном и слове преображающем: теоретико-аналитический очерк истории восточнославянского книжного слова XI-XVII веков. – Минск: Белорусская Православная Церковь, 2009. – 896 с.
128. Лепяхин В.В. Иконология и иконичность // Икона и образ, иконичность и словесность. Сб. статей. – М.: Паломник, 2007. – С. 129-164.
129. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
130. Лихачев Д.С. Слово и изображение в Древней Руси / Д.С. Лихачев. Избранные труды по русской и мировой культуре. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: СПбГУП, 2015. – С. 75-91.

131. Лихачев Д.С. Человек в литературе древней Руси. М.-Л., Изд-во АН СССР, 1959.
132. Лосев А.Ф. Гомер. - М.: Молодая гвардия, 2006. – 400 с.
133. Лосев А.Ф. Диалектика мифа / Миф – Число – Сущность /Сост. А.А. Тахо-Годи: Общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
134. Лосев А.Ф. Историческое значение Ареопагитик / А.Ф. Лосев. Избранные труды по имяславию и корпусу сочинений Дионисия Ареопагита. С приложением перевода трактата «О Божественных именах». – СПб.: «Издательство Олега Абышко»; «Университетская книга – СПб», 2009. – С.120-141.
135. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. В 8 т. и 10 кн. – Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. – 624 с., 846 с., 624 с., 880 с., 960 с., 960 с., 512 с., 544 с., 832 с., 668 с.
136. Лосев А.Ф., Тахо-Годи М.А. Эстетика природы: природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана. М.: Наука, 2006. – 419 с.
137. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1996. – 975 с.
138. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
139. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: «Искусство», 1976. – 376 с.
140. Лосев А.Ф. Самое Само / А.Ф. Лосев. Миф – Число – Сущность. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
141. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. – М.: Искусство, 1965. – 375 с.
142. Лосев А.Ф. Типы античного мышления // Античность как тип культуры / А.Ф. Лосев, Н.А. Чистякова, Т.Ю. Бородай и др. – М.: Наука, 1988. – С. 78-104.
143. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1998. – 750 с.
144. Лосский Вл. Боговидение. Пер. с фр. В.А. Рещиковой. – М.: АСТ, 2006. – 760 с.

145. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры / Ю.М. Лотман. Избранные статьи: В трех томах. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн: «Александра», 1992. – С. 191-199.

146. Любомудров А.М. Святитель Игнатий и проблема творчества // Игнатий Брянчанинов, святитель. Полное собрание творений и писем: в 8 т. / Общ. ред. О.И. Шафранова. – 2-е изд., испр. и доп.: В 3т. – М.: Паломник, 2011; Творения: в 5 т. Т. 5. – М.: Паломник, 2014. – С. 556-565.

147. Макарий Египетский, преподобный. Творения. – М.: Паломник, 2002. – 639 с.

148. Маклаков В. А. Толстой как мировое явление (Речь, произнесенная в Праге 15 ноября 1928 г. на праздновании юбилея Л. Толстого) // Л. Н. Толстой: pro et contra. Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2000. - С. 684-702.

149. Максим Грек, прп. Слово похвальное святым Апостолам Петру и Павлу; здесь же и обличение против латинских треб больших ересей // Преподобный Максим Грек. Сочинения: в 3 ч. Ч. 2. – СПб.: 2007. – С. 100-120.

150. Максим Исповедник, преподобный. Главы о богословии и о домостроительстве воплощения Сына Божия / Творения преподобного Максима Исповедника: В 2 кн. Кн. 1. Богословские и аскетические трактаты. – М.: Мартис, 1993. – С. 215-256.

151. Максим Исповедник преподобный. Главы о любви / Творения преподобного Максима Исповедника: В 2 кн. Кн. 1. Богословские и аскетические трактаты. – М.: Мартис, 1993. – С. 96-145.

152. Максим Исповедник, преподобный. Мистагогия / Творения преподобного Максима Исповедника: В 2 кн. Кн. 1. Богословские и аскетические трактаты. – М.: Мартис, 1993. – С. 154-184.

153. Максим Исповедник, преподобный. О различных недоумениях у святых Григория и Дионисия (Амбигвы). М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. – 464 с.

154. Мейендорф, Иоанн. Жизнь и труды св. Григория Паламы: Введение в изучение. – СПб.: Византинороссика, 1997. – 480 с.
155. Мейер Георгий. Свет в ночи (о "Преступлении и наказании"): Опыт медленного чтения. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1967. – 517 с.
156. Мельник В.И. Гончаров и Православие. Духовный мир писателя. – М.: «ДАРЪ», 2008. – 544 с.
157. Месяц С.В. Трактат Аристотеля «О памяти и припоминании» // Космос и душа. Учения о вселенной и человеке в Античности и в Средние века (исследования и переводы). - М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 880 с.
158. Миллер Т. Византийская экзегеза / Патристика. Новые переводы, статьи. – Нижний Новгород: Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 2001. – 359 с.
159. Миллер Т.А. Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература. – М.: Наука, 1978. – С. 5-106.
160. Мифологический словарь / Гл. редактор Е.М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 736 с.
161. Михайлов А.Д. Роман и повесть высокого Средневековья / Средневековый роман и повесть (Библиотека всемирной литературы). – т. 22. М.: Художественная литература, 1974. – 639 с.
162. Морсон Гэри Сол. «Идиот», поступательная (процессуальная) литература и темпика // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – С. 7-27.
163. Моторин А.В. Духовные направления в русской словесности XIX века: монография. – Великий Новгород, 2012. – 504 с.
164. Моторин А.В. Теория русской словесности. – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2013. – 300 с.
165. Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество. – Paris: YMCA-PRESS, 1947. – 564 с.

166. Назаренко М. Мифопоэтика М.Е. Салтыкова-Щедрина («История одного города», «Господа Головлевы», «Сказки»). – Киев, 2002.

167. Натова Н. Метафизический символизм Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. № 14. – СПб.: Наука, 1997. – С. 26-45.

168. Недзвецкий В.А. История русского романа XIX века: неклассические формы: Курс лекций. – М.: Издательство Московского университета, 2011. – 152 с.

169. Нейчев Н. Таинственная поэтика Ф.М. Достоевского / пер. с болг. Т. Нейчевой. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 2010. – 316 с.

170. Николай (Велемирович), святитель. Символы и знамена / Святитель Николай Сербский (Велемирович). Творения: Библия и война. – М.: «Омофор», «Паломник», 2016. – 432 с.

171. Нил Синайский, преподобный. Слово о молитве // Добротолюбие. В 5 т. / В русском переводе святителя Феофана, Затворника Вышенского. Т. 2. – М.: Сибирская Благовонница, 2010. – С. 104-115.

172. Новикова Е.Г. «Nous serons avec le Christ». Роман Ф.М. Достоевского «Идиот». – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2016. – 244 с.

173. Новикова Е.Г. Карамзин Н.М., Достоевский Ф.М., Булгаков С.Н. о картине Ганса Гольбейна мл. «Христос во гробе» // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков: Цитата, реминисценция, сюжет, жанр. Вып. 5. - Петрозаводск, 2008. - С. 414-428.

174. Носители Духа. Наставления о духовной жизни // Сост. Игумена Игнатия, А.И. Осипова. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2011. – 528 с.

175. Осипов А.И. Предисловие // Никон (Воробьев), игумен. О началах жизни. – М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2013. – 352 с.

176. Отрадин М.В. Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1994. - 328 с.

177. Палиевский П.В. Постановка проблемы стиля // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стыль. Произведение. Литературное развитие. В 3 Т. М.: Наука, 1965. Т.3. – С. 6-33.

178. Паперный В. М. К вопросу о системе философии Л. Н. Толстого // Л. Н. Толстой: pro et contra. Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2000. С. 794-817.
179. Письма архимандрита Иоанна (Крестьянкина). – Свято-Успенский Псково-Печерский монастырь, 2009. – 543 с.
180. Платон. Федр / Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2 / Общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1993. – С. 135-191.
181. Платон. Ион / Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1 / Общ. ред. А.Ф. Лосева и др. – М.: Мысль, 1990. – С. 372-385.
182. Потанин Г. Н. Воспоминания об И.А. Гончарове // И.А. Гончаров в воспоминаниях современников. – Л.: Худож. лит., 1969. – С. 23-44.
183. Преподобные Варсонофий Великий и Иоанн Пророк. Руководство к духовной жизни в ответах на вопрошания учеников. – М.: Издательство Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2011. – 720с.
184. Преподобный Максим Исповедник. О различных недоумениях у святых Григория и Дионисия (Амбигвы). – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. – 464 с.
185. «Проблема "Реализма в высшем смысле" в творчестве Достоевского (Круглый стол) // Достоевский и мировая культура. Альм. № 20. – СПб.; М.: «Серебряный век», 2004. – С. 43-96
186. Прокл Диадох. Комментарий к «Тимею». Книга I. Пер. С.В. Месяц. – М.: Греко-латинский кабинет Ю.В. Шичалина, 2012. – 376 с.
187. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 17 т. Т. 8, кн. 1. Романы, повести и путешествия. – М.: Воскресенье, 1995. – 496 с.
188. Рабинович В.Л. Алхимия как феномен Средневековой культуры. – М.: Наука, 1979. – 392 с.
189. Ренан Э.Ж. Жизнь Иисуса: Пер. с фр. – М.: Политиздат, 1991. – 398 с.
190. Рехт Р. Верить и видеть. Искусство соборов XII-XV веков (Исследования культуры). – М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2014. – 352 с.

191. Розанов В.В. Легенда о Великом Инквизиторе / В.В. Розанов. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Лит. очерки. О писательстве и писателях. – М.: Республика, 1996. – 702 с. – с. 7-156.
192. Савва (Остапенко), схиигумен. Опыт построения истинного мирозерцания. – М.: Паломник, 2004. – 928 с.
193. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений в двадцати томах. Т. 5. – М.: Художественная литература, 1966. – 711 с.
194. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений в двадцати томах. Т. 6. – М.: Художественная литература, 1968. – 740 с.
195. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений в двадцати томах. Т. 10. – М.: Художественная литература, 1970. – 839 с.
196. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений в двадцати томах. Т. 13. – М.: Художественная литература, 1972. – 814 с.
197. Свасьян К.А. Проблема символа в современной философии: (Критика и анализ). Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1980. – 226 с.
198. Священномученик Иларион (Троицкий). Покаяние в Церкви и покаяние в католичестве / Священномученик Иларион (Троицкий). Творения: В 3 т. Т. 2. – М.: Изд. Сретенского монастыря, 2004. – С. 109-148.
199. Сергеев К.А. Ренессансные основания антропоцентризма. – СПб.: Наука, 2007. – 591 с.
200. Симфония по творениям святителя Игнатия (Брянчанинова). – М.: ДАР, 2008. – 776 с.
201. Синило Г.В. Песнь Песней в контексте мировой культуры: в 2 кн. Кн. 1. Поэтика Песни Песней и ее религиозные интерпретации. – Минск: Экономпресс, 2012. – 680 с.
202. Сливицкая О.В. «Истина в движении»: О человеке в мире Л. Толстого. – СПб.: Амфора, 2009. – 443 с.
203. Сокровищница духовной мудрости: В XII т. – М.: Московская Духовная Академия и Введенская Оптиной Пустыни, 2003-2009 гг. – 575 с, 574 с., 574 с., 575 с., 655 с., 591 с., 655 с., 575 с., 575 с., 575 с., 575 с., 607 с.

204. Соловьев Вл. С. Три речи в память Достоевского / В.С. Соловьев. Сочинения в 2 т. Т.2. – М.: Мысль, 1990. – 822 с. С. 289-323.
205. Степанян К.А. Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени. – М.: Языки славянской культуры, 2013. – 368 с.
206. Степанян К.А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. – М.: Раритет, 2005. – 512 с.
207. Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. - Спб.: Крига, 2010. – 400 с.
208. Страхов Н.Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т. 1. – М.: Худ. лит., 1990. – 623 с.
209. Струминский В.Я. Примечания к статье К.Д. Ушинского «Защитникам классических гимназий» / К.Д. Ушинский Полное собрание сочинений в 7 т. Т. 3. – М.; Л.: АПН РСФСР, 1948. – 692 с.
210. Тарасов Ф. К вопросу о евангельских основаниях «Братьев Карамазовых» // Достоевский и мировая. Альманах. № 3. – Москва, 1994. – с. 62-71.
211. Тахо-Годи А.А. Художественно-символический смысл трактата Порфирия «О пещере нимф» // А.А. Тахо-Годи. А.Ф. Лосев. Греческая культура в мифах, символах и терминах. Составление и общ. редакция А.А. Тахо-Годи. – СПб.: «Аллитейя», 1999. – 717 с.
212. Тахо-Годи А.А. Термин «символ» в древнегреческой литературе // Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах / Составл. и общ. ред-ция А.А. Тахо-Годи. – СПб.: Издательство «Аллитейя», 1999. – С. 329-361.
213. Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского. Против Иудеев. Книга четвертая // Полное собрание творений святителя Иоанна Златоуста: в 12-ти т. Т. 4. - СПб.: Санкт-Петербургская духовная академия, 1898. - С. 679-690.
214. Тихомиров Б.Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. – СПб.: Серебряный век, 2005. – 472 с.

215. Тихон Задонский. Творения. – М.: Русский духовный центр, 1994. – 400 с.
216. Тодоров Ц. Теории символа / Пер. с франц-го Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. – 408 с.
217. Толстой Л.Н. Анна Каренина (5-8 части) // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90-а т. Т. 19. - М.: Художественная литература, 1935. - С. 3-400.
218. Толстой Л.Н. Ответ на определение Синода от 20-22 февраля и на полученные мною по этому случаю письма (1901) / Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 34. – М.: Художественная литература, 1952. – С. 245-253.
219. Успенский Л. Богословие иконы. – М.: Паломник, 2001. – 474 с.
220. Успенский Л.А. Смысл и язык икон // Лосский В.Н., Успенский Л.А. Смысл икон. – И.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет: Эксмо, 2014. – С. 29-84.
221. Феофан (Быстров), архиепископ. Сия вера отеческая. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2006. – 224 с.
222. Феофан Затворник, святитель. Толкование святого апостола Павла. К Галатам. – М.: Правило веры, 2005. – 608 с.
223. Флоровский Георгий, прот. Пути русского богословия. – М.: Институт русской цивилизации, 2009. – 848 с.
224. Фокин И.Л. Учение Якоба Бёме и немецкая философия и культура XIX века (На правах рукописи). Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук. – СПб., 2011. – 334 с.
225. Фома Аквинский. Сумма теологии. Т. V: Вторая часть Второй части. Вопросы 1-46. Билингва латинско-русский. Пер. с лат. / Под ред. Н. Лобковица, А.В. Апполонова. – М.: КРАСАНД, 2015. – 560 с.
226. Фома Кемпийский. Подражание Христу // Богословие в культуре Средневековья. – Киев: Христианское братство «Путь к истине», 1992. – 384 с.
227. Фудель С.И. Наследство Достоевского / С.И. Фудель. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. – М.: Русский путь, 2005. – С. 5-176.

228. Хомяков А.С. Об общественном воспитании в России / А.С. Хомяков. Полное собрание сочинений в 7 т. Т. 1. – М.: Университетская типография, 1900. – 408 с.
229. Хомяков А.С. По поводу брошюры г-на Лоранси / А.С. Хомяков. Сочинения богословские. – СПб.: Наука, 1995. – 480 с. – с. 57-105.
230. Хомяков А.С. По поводу послания архиепископа парижского / А.С. Хомяков. Сочинения богословские. – СПб.: Наука, 1995. – 480 с. – с. 106-162.
231. Хомяков А.С. По поводу разных сочинений Латинских и Протестантских / А.С. Хомяков. Сочинения богословские. – СПб.: Наука, 1995. – 479 с. С. 163-228.
232. Хомяков А.С. Семирамида / А. Хомяков Всемирная задача России. – М.: Институт русской цивилизации, Благословение, 2011. – 784 с.
233. Шекспир Уильям. Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. – М.: Искусство, 1960. – 687 с.
234. Шеллинг Фр. Философия искусства. – М.: «Мысль», 1966. – 496 с.
235. Шеллинг Ф.В. Философия мифологии. В 2-х т. Т. 2. Монотеизм. Мифология / Пер. с нем. В.М. Линейкина. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2013. – 544 с.
236. Шестаков В.П. Ренессансная философия любви, ее отражение в живописи и поэзии // Образы любви и красоты в культуре Возрождения / отв. Ред. Л.М. Брагина. – М.: Наука, 2008. – С. 5-38.
237. Шиллер Фр. Письма об эстетическом воспитании человека // Фридрих Шиллер. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 6. Статьи по эстетике. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 792 с.
238. Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. – М.: Иерусалим, 2004.
239. Эшенбах фон В. Парцифаль // Средневековый роман и повесть (Библиотека всемирной литературы). – т. 22. М.: Художественная литература, 1974. – с. 259–578.

Источники на иностранных языках

1. Barsotti, 2018 – Barsotti D. Dostoevskij. La passione per Cristo. Edizioni San Paolo s.r.l. 2018. 263 p.
2. Bethea D. The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction. Chapter One: The Idiot: Historism Arrives at the Station. Princeton; New Jersey, 1989. P. 62—104.
3. Capilupi S. M. Dostoevskij e il cattolicesimo: memorie da un dialogo culturale // Ricerche slavistiche. N10 (56). 2012. P. 75-98.
4. Cox R. Between Earth and Heaven: Shakespeare, Dostoevsky and the Meaning of Christian Tragedy. Chapter VII: «Raskolnikov and the Resurrection of Lazarus». New York; Chicago, 1969. P. 140—163.
5. Holquist M. Dostoyevsky and the Novel. Princeton; New Jersey, 1977. Chapter 4 «The Gaps in Christology: The Idiot». P. 102—123.
6. Johae A. Secret Designs in Dostoevsky's «The Brothers Karamazov» // Dostoevsky Studies. 2007. Vol. 9. P. 76–97.
7. Jones M. V. Dostoevsky and the Dynamics of Religious Experience. London, 2005.
8. Kostalevsky M. Dostoevsky and Soloviev: The Art of Integral Vision. New Haven: Yale University Press, 1997. 224 p.
9. Miller R.F. Dostoevsky's Unfinished Journey. New Haven: Yale University Press, 2007. 242 p.
10. Paris B.J. Dostoevsky's Greatest Characters: A New Approach to "Notes from the Underground", "Crime and Punishment", and "The Brothers Karamazov". 2008. US: Palgrave Macmillan. 233 p.

11. Peace R. Dostoyevsky: An Examination of the Major Novels. Cambridge, 1971. 374 p.
12. Stammer H. Dostoevsky's Aesthetics and Schelling's Philosophy of Art. Comparative Literature. Eugene, Oregon, 1955. V. 7. № 4. P. 313-32.
13. Terras V. The Idiot: An Interpretation. Boston, 1990. 106 p.
14. Thompson D. O. Islamic Motifs: Poetic Transformations of Historical Events // Dostoevsky's «Brothers Karamazov»: Art, Creativity, and Spirituality. Heidelberg, 2010. P. 101–114.
15. Vivas E. The Two Dimensions of Reality in The Brothers Karamazov. In: Creation and Discovery. N.Y.1955.
16. Wasiolek E. Raskolnikov's Motives: Love and Murder // Fyodor Dostoevsky's "Crime and Punishment" / Ed. by Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1988. Pp. 1-26.
17. Whitehead C. Shkliarevskii and Russian Detective Fiction: The Influence of Dostoevskii // Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. 58 (2013). Pp. 101-21.
18. Young S. Dostoevsky: Fantastic Realism // The Cambridge Companion to European Novelists. Cambridge, 2012. P. 259–276.
19. Young S. Holbein's «Christ in the Tomb» in the Structure of «The Idiot» // Russian Studies in Literature. 2007–2008. Vol. 44. N 1. P. 90–102.